Mus. Th.
255

Mus. th. 8°
255-1
Barnbeck
<36619542200013
<36619542200013
S
Bayer. Staatsbibliothek

Theoretisch-praktische

Anleitung zum Violinspiel

mit

besonderer Rücksicht auf den Selbstunterricht

von

Friedrich Barnbeck,

Mitglied der Königlich Württembergischen Hof-Capelle.

Erster Theil.

Zweite Auflage.

Stuttgart.

Hallberger'sche Verlagshandlung.

☞ Ueber den Inhalt des zweiten Theiles verweisen wir auf die Rückseite dieses Umschlags.

255

3 B

Theoretisch-praktische
Anleitung zum Violinspiel
für Dilettanten,

namentlich auch Schullehrer, Seminaristen und alle Solche, denen es an Gelegenheit oder Mitteln zu einem gründlichen Unterrichte in der Violinspielkunst fehlt,

daher

mit besonderer Rücksicht auf den Selbstunterricht

von

Friedrich Barnbeck,
Mitglied der Königlich Württembergischen Hof-Capelle.

Bevorwortet von

G. Schilling.

Erster Theil.

Zweite Auflage.

Stuttgart.
Hallberger'sche Verlagshandlung.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Vorwort.

Der Verfasser nachfolgenden Lehrbuchs ist mir seit einer längeren Reihe von Jahren bekannt, und ich habe ihn während der Zeit nicht blos als vortrefflichen Künstler überhaupt und ausgezeichneten Violinvirtuosen, sondern, da er meinem Sohne Unterricht im Violinspiele ertheilt, zugleich und insbesondere auch als tüchtigen, gründlichen Lehrer seiner Kunst schätzen gelernt. Es ist etwas Anderes um das Lehren und etwas Anderes um das Ausüben einer Kunst oder überhaupt einer Geschicklichkeit und Wissenschaft. Der beste Virtuos kann der allerschlechteste Lehrer und wiederum der mindest gute der allerbeste Lehrer seyn; ja selten sogar, daß sich, wie hier, eine beiderseitige Vollkommenheit vereint findet. Das Lehren ist eine Kunst für sich, die mit ihrem Gegenstande nichts gemein hat, als sein Wissen. Die vollkommenste Kenntniß von Allem, was dazu gehört, muß der Lehrer einer Kunst besitzen, und mit dem Wie der Ausübung derselben vertraut seyn bis zum äußersten und letzten Verhältnisse von Ursache und Wirkung; allein das Künstlerthum an und für sich ist ihm eben so wenig Bedürfniß, als dieses um seiner selbst willen didaktische Geschicklichkeit voraussetzt. Doch ist's gut, wenn Beides zusammenwirkt. In der Regel wird der Zweck der Schule dann desto eher, glücklicher und

vollkommener erreicht, und gleichen Subjekt und Objekt sich früher und auf vortheilhaftere Weise mit einander aus. Ich darf wohl sagen: bei dem Verfasser, Herrn Barnbeck, ist das der Fall, und gestehe es um so lieber hier, als ich dadurch zum erstenmale Gelegenheit erhalte, in dauernder öffentlicher Weise diejenige Achtung zu dokumentiren, die seine Person sowohl, als sein ganzer künstlerischer Charakter mir längst einflößte. Er ist, wie gesagt, ein ausgezeichneter Virtuose auf der Violine, aber kein Virtuose im modernen oder vielmehr modernsten Sinne. Sein Spiel ist geschmackvoll im höchsten Grade und ausgezeichnet durch alle Feinheiten und Fertigkeiten der Kunst; aber ein Zug, der, wie der rothe Liebesfaden durch einen Roman, sich dennoch stets und auf unablösliche Weise dadurch hinzieht, ist der der Schule. Barnbeck mag die Geige in die Hand nehmen, wie, wozu, wo und wann er will, man wird sich allgemein freuen über die Silberreinheit seiner Töne, sich verwundern über die Leichtigkeit, womit er die größten Schwierigkeiten überwindet, und erwärmen an der Gluth seines Bogens und seiner Accente, allein über alles Dies hinaus wird mehr noch der Kunstverständige sich erbauen an der — wie soll ich sagen? — Gediegenheit oder vielmehr durchaus schulgerechten Art und Weise, wie er das Instrument behandelt. Läßt die Musik eine solche Bezeichnung zu, so ist Herr Barnbeck allerdings ein vortrefflicher, achtungswerther Künstler überhaupt, aber immerhin doch vorzugsweise ein vollkommen doktrinärer Geiger. Es mag das seinen Grund in der Lebenscarriere haben, welche zu machen er vom Schicksale angewiesen war. Erinnere ich im Augenblicke recht, so war der Concertmeister

Viele in Cassel sein eigentlichster Lehrer. Wer erinnerte sich nicht noch mit Ehrerbietung und Freuden dieses Künstlers, an dem bis heute freilich schon mehr denn ein paar Decennien entblüthend und entblätternd vorübergezogen sind? und wer trüge damit nicht die Ueberzeugung in sich, daß der Meister, der hier dem großen, ganzen, jungen violinspielenden Publikum hülfreich die Hand bietet, selbst auch einst in guter, und nicht etwa blos praktisch, sondern ebenfalls doktrinell guter Schule erstarkte? — Dazu kam die Nothwendigkeit, daß Barnbeck, um die Bedürfnisse seines Unterhalts möglichst bald selbst, aus eigenen Mitteln, befriedigen zu können, mit seinem fünfzehnten oder sechszehnten Jahre schon anfangen mußte, auch Andern wieder lehrend mitzutheilen, was er so eben kaum als sein eigen durch fremde Mittheilung empfangen hatte; und wer wüßte nicht, was neben natürlicher Anlage auch in der Kunst des Unterrichts die Uebung und später die reiche Erfahrung thut? — Sie und sie allein sind es, welche überall das rechte Maaß und das rechte Mittel der Mittheilung treffen; und welche überzeugen nicht blos daß, sondern zugleich auch wie weit der Künstler herabzusteigen hat von seinem Parnaß, will er als Lehrer, als Meister der Schule, als praktischer Pädagog in seinem Reiche wirken. Auch der Weg zum Parnaß ist gebahnt, doch wer Andere hinauf führen will, darf nicht verschmähen, zuvor bis auf die unterste Stufe der Leiter herabzusteigen. Kinder bedürfen Gängelbänder, und kein Hipposyn setzt sich als Kunstreiter auf einen noch unberittenen Gaul. Erfahrung und Uebung im Unterrichte sind es ferner auch, welche das Publikum kennen, zu dem der Lehrer behufs seines Zwecks sich hinzu-

geben hat, und die den Weg bemessen, auf welchem dies am besten, leichtesten und doch zweckmäßigsten geschieht; welche endlich nie auch jener leider so häufig vorkommenden schulmeisterlichen Eitelkeit irgend welchen einflußreichen Raum gestatten, die da meint, Alles, ihren ganzen Schatz von Können und Wissen stets auskramen zu müssen, um auf den Hebeln der Ehrfurcht (!) desto gewisser, aber — ich weiß es — immer vergebens die Aufmerksamkeit bei den Schülern lebendig zu erhalten, die überall nöthig ist, soll die Anlage zum Talent und das Talent zur Produktivität gedeihen. Ich weiß es, sage ich, — immer vergebens: maſſig gegeben den Stoff hat noch stets eben so gewiß den Schüler beim Unterrichte verwirrt, als in gar zu glänzender Form und Farbe ihm denselben hingehalten, stets blendete.

Ich darf hiernach ruhig dem Leser überlassen, einen Schluß auf die Meinung zu machen, die ich von dem Buche habe. Man vergesse bei seiner Beurtheilung die Klasse von Lernenden des Violinspiels nicht, für welche es vorzugsweise geschrieben wurde. Allerdings könnte, was Anordnung, buchliche Behandlung und Eintheilung der einzelnen Lehrgegenstände betrifft, Manches zweckmäßiger, namentlich systematischer und bestimmter geschieden von einander gegeben worden seyn, und wäre mir vorher, vor dem Drucke, Einfluß darauf gestattet gewesen, so würde ich mir vielleicht erlaubt haben, den Herrn Verfasser auf dieses oder jenes dahin Gehörende aufmerksam zu machen; indessen schadet, genauer betrachtet, das der Hauptsache an und für sich doch nicht, ja muß sogar lobend anerkannt werden, daß Einfachheit der Darstellung auch in dieser Beziehung einer Anordnung vorgezogen wurde, welche die

Uebersicht über das Ganze zwar hätte erleichtern müssen, doch der Betrachtung des Einzelnen wieder Nichts weiter hätte nützen können. Das führt auf die Sprache und die Art des Lehrausdrucks überhaupt, die eigentliche Lehrweise, deren der Herr Verfasser sich bediente. Der schon ausgebildete Musiker stoße sich nicht an der wirklich großen und glücklichen Simplicität, die darin herrscht; ist er Pädagog, so wird er es von selbst nicht thun. Was nicht zur Kunst des Violinspiels insbesondere gehört, schied der Verfasser aus, und im Uebrigen scheint er stets nur Solche im Auge gehabt zu haben, die gern Violin spielen lernen, aber, außer der Mühe, Nichts oder doch nicht Viel darauf verwenden möchten oder können. Was bedürfen diese? eine Anweisung in Handhabung des Instrumentenkörpers, kurz, bündig, einfach, klar, zu den und allen Zwecken, denen das Instrument dient. Violine und Bogen sind daher einzig die Theile, welche der Verfasser nie aus den Augen lassen durfte und auch nie aus den Augen ließ. Was nicht in Beziehung zu diesen Beiden stand, mußte um der Aufgabe des Ganzen willen unberührt bleiben; oder war sonst etwas allgemein Musikalisches hereinzuziehen und zu lehren, so konnte und durfte es nur geschehen aus dem Gesichtspunkte dieser beiden Theile als der hier einzig und allein producirenden Körper. Das war und ist ein glückliches Maaß, das, der Gründlichkeit unbeschadet, endlich auch zu dem Ziele der Möglichkeit eines ausschließlichen Selbstunterrichts nach diesem Buche führen mußte.

So stehe ich nicht an, das Buch allen den und

solchen Personen, wie auf dem Titel genannt worden sind, angelegentlichst zu empfehlen. Ich habe die Ueberzeugung, daß zur Erreichung ihres Zweckes und zur Befriedigung ihres Bedürfnisses noch kein besseres, einfacheres und bequemeres Hülfsmittel geboten wurde. Nur mit einiger guter Anlage begabt und mit Verstand, Aufmerksamkeit und Fleiß dieses Buch benutzt, meine ich, muß Jeder, der sonst die nöthigen, allgemein musikalischen Vorkenntnisse hat, sich selbst so weit heranbilden können in der Kunst des Violinspiels, daß er diejenigen Geschicklichkeiten und Fertigkeiten darin, welche er, ohne Künstler zu seyn, zu seinem Berufe bedarf, hinlänglich besitzt. Fehlt dem Buche dazu noch Etwas, so sind dies kleine in seinem Sinne und nach seiner Ordnung eigens bearbeitete Uebungsstücke, welche namentlich auch die gegebenen stückweisen Beispiele mehr zu einem Ganzen abrunden. Nun — vielleicht daß der Verfasser sich auch zu deren Bearbeitung und Herausgabe herbeiläßt. Der Zweck, welchen derselbe dem Buche endlich noch anweist, gewissermaßen eine Propädeutik des Studiums der Violinspielkunst, eine Vorschule von allen andern, mehr dem eigentlichen Künstlerpublikum angehörenden großen Schulen zu seyn, — diesen besondern Zweck erreicht es allerdings auch ohne solche Uebungsstücke vollkommen; und in diesem Sinne das Buch zu benutzen wird daher auch solchen angehenden jungen Violinspielern, die sich dem eigentlichen Virtuosenberufe bestimmt haben, sehr angerathen werden dürfen.

Stuttgart, im Juni 1844.

G. Schilling.

Einleitung.

Obgleich schon mehrere sehr bedeutende und umfangreiche, von den größten Meistern auf der Violine verfaßte Violinschulen, und aus diesen wieder kleinere Auszüge veröffentlicht worden sind, so ist dem Verfasser Dieses in seiner vieljährigen Praxis als Lehrer für dieses Instrument doch sehr häufig der Fall vorgekommen, daß junge Leute, welche dasselbe zu erlernen wünschten, denen aber örtliche oder pecuniäre Verhältnisse nicht erlaubten, sich gleich von Anfang an einem tüchtigen Lehrer anzuvertrauen, glaubten: die ersten Anfangsgründe sich aus einem derartigen kleinern Auszuge selbst aneignen zu können, (wenn die Mittel zu Anschaffung einer vollständigen großen Schule nicht hinreichten), jedoch meistentheils so sehr hinsichtlich der Erfolge getäuscht wurden, daß es dem sich später anvertrauten Lehrer nach dieser sogenannten Vorübung nur doppelte Last und Mühe und dem Schüler unendliche Anstrengung kostete, die Masse von Fehlern, die sich eingeschlichen, wieder abzugewöhnen, damit das Regelrechte zur Ausführung möglich wurde.

Da nun die großen ausführlichen Violinschulen von Spohr und Baillot zu kostspielig für Viele sind und im kleineren Auszuge aus des Letztern Werke dem Lernenden nicht deutlich genug gesagt ist, welche Fehler und hauptsächlich wie dieselben zu vermeiden sind, so glaubt der Verfasser, durch gegenwärtiges Werk dem unbemittelten, oder durch Lokalverhältnisse eines guten lebendigen Unterrichts ermangeln-

den Anfänger des Violinspiels Gelegenheit zu geben, seinem Verlangen, möglichst bald anzufangen und nöthigen Falls auch ohne einen stets gegenwärtigen Lehrer wenigstens die hauptsächlichsten Theile der Kunst gründlich zu erlernen, Genüge leisten zu können.

Weit entfernt, den bestehenden Violinschulen nicht die vollste Anerkennung zukommen lassen zu wollen, soll dieses Lehrbuch daher nur als ein sogenannter Vorläufer jener Werke gelten, damit der Schüler leichter in dieselben eingehen kann; dieserhalb auch hier weniger umfangsreiche Notenbeispiele vorkommen, sondern mehr durch Worte deutlich zu machen gesucht worden ist, wie dies oder jenes ausgeführt, oder dieser und jener Fehler vermieden werden muß, um durch Uebung wirklicher Musikstücke dann sich die gehörige oder benöthigte Fertigkeit erwerben zu können. Man stelle daher nicht mehr Ansprüche an dasselbe, als es erfüllen soll, nemlich: auf die leicht faßlichste Weise dem Lernenden deutlich zu machen, welche Vortheile anzuwenden sind, um das Violinspiel nach den bestehenden Regeln richtig zu erlernen, und welche Fehler hauptsächlich, und wie, vermieden werden müssen, um diesen Regeln nicht entgegen zu handeln, und das Ziel auf möglichst leichte, schnelle und am wenigst mühevolle Weise zu erreichen.

Es soll mit einem Worte ein Leitfaden für Dilettanten und überhaupt alle Solche seyn, die entweder nicht die Mittel, oder nicht die Gelegenheit, oder auch nicht den Willen haben, Unterricht bei einem tüchtigen Lehrer zu nehmen, und gleichwohl das Violinspiel so gut, richtig und fertig, kurz schulgerecht als möglich lernen möchten.

Erklärung der Bestandtheile der Violine.

Die einzelnen Theile, aus welchen die Violine zusammengesetzt, sind folgende: Die Decke, der Boden, die Zargen, der Hals, das Griffbrett, der Saitenhalter, der Steeg, der Sattel, die Wirbel, der Balken, der Stimmstock und noch einige Klözchen.

Decke nennt man den obern flachen Theil des Instruments; diese ist von Tannenholz und hat zwei Einschnitte in Form eines F, weshalb man diese auch die F Löcher nennt.

Den Boden nennt man den untern flachen Theil, der Decke entgegengesetzt, dieser ist von Ahornholz; Decke und Boden sind an den Seiten verbunden durch

die Zargen, welche ebenfalls aus Ahornholz gemacht werden; aus gleichem Material wird

der Hals verfertigt, an welchem ein Kopf (Löwenkopf) oder eine Schneckenform angebracht, weßhalb auch dies

der Kopf oder die Schnecke benannt wird. An dieser sind die Wirbel (von Ebenholz oder Buchsbaum) zum Aufziehen der Saiten befindlich. Auf dem Hals über der Decke ist

das Griffbrett (von Ebenholz) befestigt. In den Zargen, dem Hals gegenüber, wird in einem Zapfen

der Saitenhalter (von Ebenholz) eingehangen, an welchem

die Saiten befestigt, und durch die Wirbel aufgezogen in gehörige Stimmung gebracht werden.

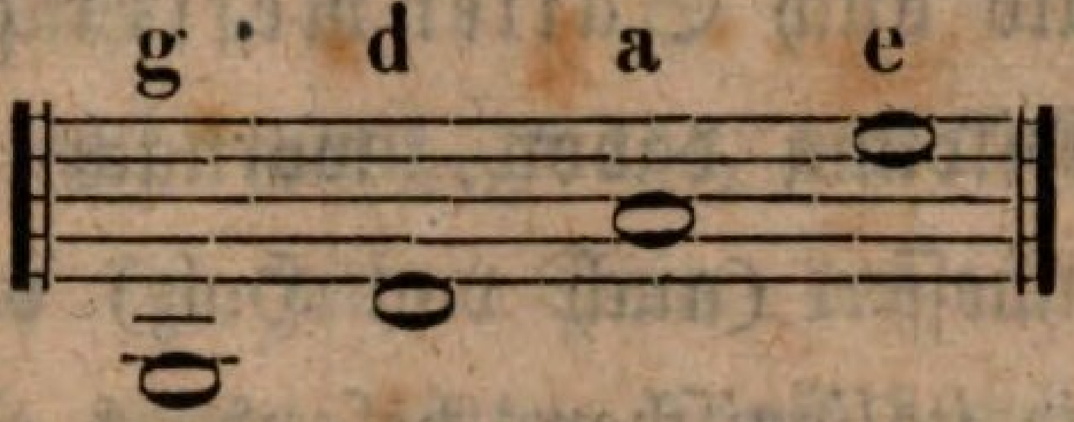
Die Saiten ruhen auf einem Steeg von Ahornholz, welcher zwischen den beiden F Löchern aufgestellt wird, und zwar so, daß er mit den in der Mitte der F befindlichen Einschnitten gleiche Linie hält. Am Griffbrett befindet sich oben noch eine kleine Erhöhung, damit die Saiten nicht unmittelbar auf dasselbe aufschlagen, welche der Sattel benannt wird.

Im Innern des Körpers ist an der Decke der Länge nach, in der Mitte liegend, ein Stäbchen von Tannenholz angebracht, der Balken benannt. Um die gleichmäßige Vibration des Instrumentes zu bewirken, ist der Stimmstock, ebenfalls von Tannenholz, die eigentliche Seele desselben, als Verbindung zwischen Decke und Boden im Innern aufgestellt und zwar so, daß derselbe etwas hinter dem rechten Fuß des Steegs zu stehen kommt. Decke, Boden und Zargen werden im Innern durch kleine Klözchen besonders zusammengehalten.

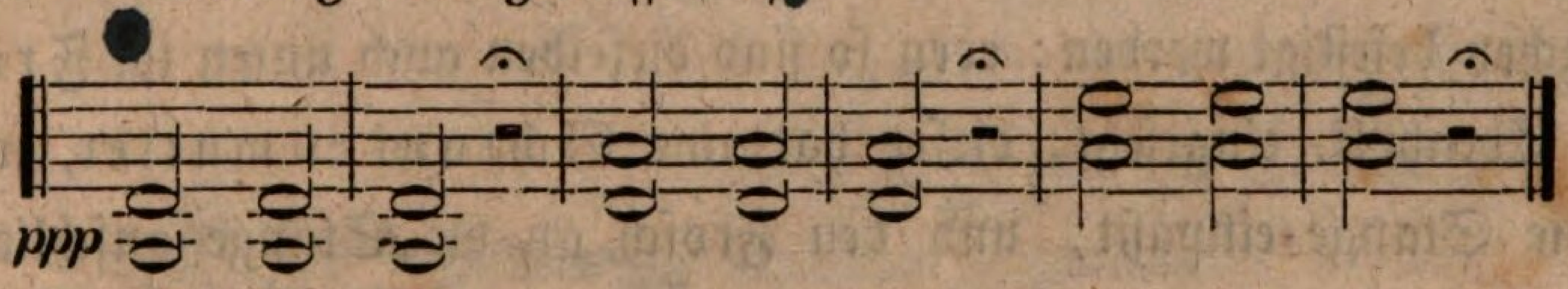
Zur Erhaltung des Instrumentes gehört nothwendig größte Reinlichkeit, dieserhalb lasse man nie das Colophonium lange auf der Decke liegen, weil dasselbe durch Hitze und Feuchtigkeit in einen Teig verwandelt wird und in die Zwischenräume der Decke eindringt. Dieser Staub muß täglich, ohne den Firniß zu beschädigen, beseitigt werden. Ebenso werden auch die Saiten durch Hitze und Feuchtigkeit leicht verstimmt und falsch, deßhalb trockne man dieselben mit einem feinen, leinenen oder seidenen Tuche immer in einer Richtung ab, ohne jedoch zu reiben, welches wieder einen nachtheiligen Einfluß auf dieselbe ausübt.

Die Violine ist mit vier Darmsaiten bezogen, von denen die tiefste mit versilbertem Kupfer- oder reinem Silberdrath (dieser gibt

den meisten Klang), übersponnen ist. Die vier Saiten werden sehr sorgfältig in reine Quinten gestimmt,



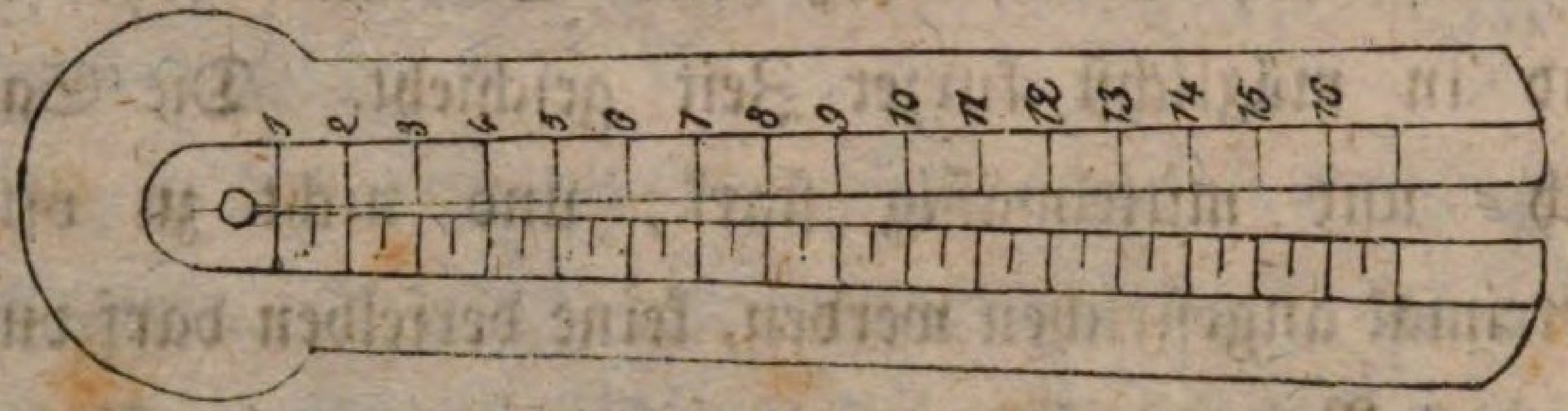
und muß man sich üben, daß das Stimmen sehr leise, kaum hörbar und in möglichst kurzer Zeit geschieht. Die Saiten müssen dabei gleich- und mittelmäßig stark, und nicht zu oft, höchstens zwei- bis dreimal angestrichen werden, keine derselben darf durch stärkeres Andrücken des Bogens bevorzugt werden, da die Saiten in ganz gleiche Schwingung versetzt werden müssen, sollen sie rein klingen; dies kann auch nicht sein, streicht man die Saiten übermäßig stark an. Je stärker man streicht, desto länger braucht man zum Stimmen. Man übe sich auf folgende Art, und benutze die Pause als Prüfung, ob die Stimmung rein getroffen ist.



Um das Instrument immer in einer gleichen Stimmung zu erhalten, bediene man sich eines kleinen stählernen Werkzeugs, welches deshalb auch Stimmgabel genannt wird, und, durch Anschlagen in Vibration gesetzt, den Ton a angibt. Dieser Ton ist festgestellt, weil jedes Saiteninstrument eine leere Saite hat, welche diesen Ton angeben muß.

Da es für die Violine als Körper, und zu Hervorbringung des Tons von Vortheil ist, wenn dieselbe stets mit einem gleichmäßigen Bezug versehen wird, das Auge jedoch sehr oft täuscht, so gebrauche

man ein Hülfsmittel, welches in einem kleinen messingenen Werkzeuge besteht, womit man die Stärke der Saiten je nach bestimmten Graden mißt, deshalb auch Saitenmesser genannt wird. Gleich unten folgt eine Abbildung davon, wornach sich Jeder selbst leicht einen solchen Saitenmesser (auch von Holz) verfertigen kann. Die besten Saiten sind die italienischen, besonders aus Rom und Neapel.



Erklärung der Bestandtheile des Bogens.

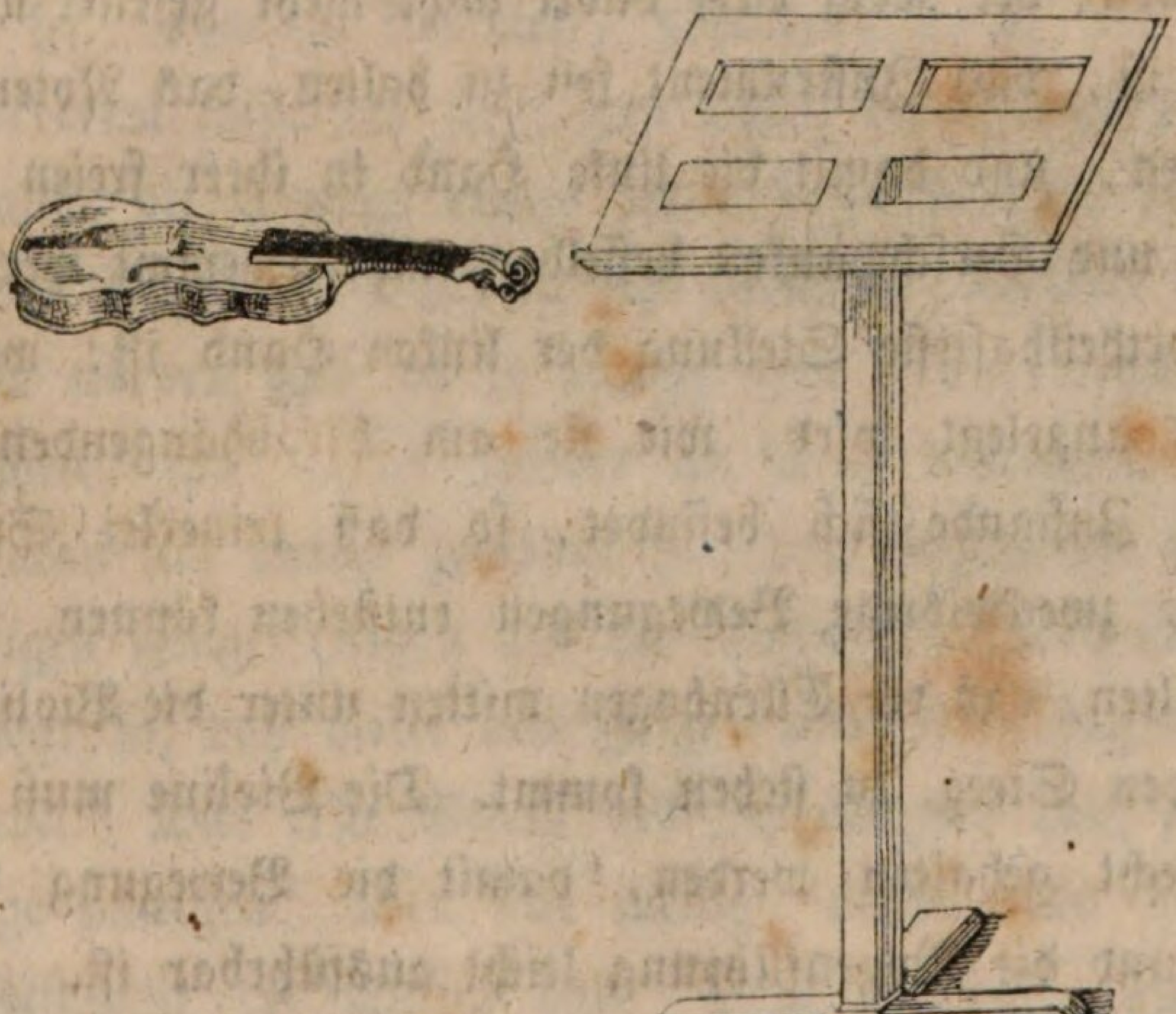
Der Violinbogen besteht aus einer Stange, von Fernambugholz, deren oberen hervorstehenden Theil man den Kopf nennt, in welchem die Haare (die von Hengsten sind die besten), mit einem Klötzchen befestigt werden; eben so sind dieselben auch unten im Frosch, von Ebenholz, eingelegt; dieser hat eine Schraubenmutter, welche in die Stange einpaßt, und den Frosch an die Stange anschließend hält. Die Haare werden durch die Schraube, welche unten durch die Stange in die Schraubenmutter eingreift, angespannt, oder schlaffer gemacht.

Haltung der Violine.

Der Spieler muß seinen Körper stets frei und gerade halten, d. h. weder Brust noch Unterleib dürfen sich zu weit vorbeugen, weil durch das Hervorstehen der Brust am Rücken eine Erhöhung entstehen würde, welches der Gesundheit schädlich wäre, indem es den Brust-

knochen zusammendrückt; oder durch Hervortreiben des Unterleibes die Bogenführung sehr gehindert werden würde; beides auch einen unangenehmen Anblick verursacht.

Man stelle sich vielmehr ganz gerade, den rechten Fuß um halbe Fußlänge vor, wodurch die rechte Seite des Körpers wieder mit der linken gleich gestellt wird, letztere sonst durch das in die Höhe halten der Violine zu weit vorgedrängt würde, wenn der rechte Fuß mit dem linken in gleicher Linie steht, welche Stellung, durch das zu weite Zurückdrängen des rechten Arms, die gute Bogenführung, um einen regelrechten Ton hervorbringen zu können, sehr erschwert. Beim Sitzen rücke man den rechten Fuß ebenfalls ein wenig vor, ohne ihn jedoch auszustrecken, und den linken lasse man gerade stehen. Damit man eine freie Uebersicht der Noten hat, stelle man sich mehr auf die linke Seite des Notenpultes und halte die Violine gerade in die Höhe, nie seitwärts oder herabhängend; ohngefähr so:



Die Violine wird zwischen Daumen und Zeigefinger der linken Hand gehalten, so, daß dieselbe am äußeren Gelenk des Daumens, (der aber nicht eingebogen werden darf), und dem innern Gelenk des Zeigefingers anliegt, doch darf der Hals die Verbindungshaut zwischen den Fingern nicht berühren, sondern muß frei und fest gehalten werden, daß man mit dem Kopf des Bogens unterm Hals zwischen den Fingern durchfahren kann.

Die ganze linke Hand muß frei gehalten werden, und darf den Hals der Violine nicht weiter berühren, als mit den angegebenen Fingern. Das Handgelenk darf sich deshalb weder zu viel einwärts noch nach außen bewegen, weil beides der ungezwungenen Fingerbewegung entgegen ist.

Aufgelegt wird die Violine am Hals auf das Schlüsselbein, damit das Kinn auf der linken Seite des Saitenhalters, wo die G Saite eingehängt ist, zu ruhen kommt, ohne jedoch den Saitenhalter niederzudrücken; der Kopf darf dabei nicht mehr gesenkt werden, als nothwendig ist, das Instrument fest zu halten, das Notenlesen nicht zu erschweren, und damit die linke Hand in ihrer freien Bewegung durch Hin- und Herschwanken desselben nicht gehemmt werde.

Die vortheilhafteste Stellung der linken Hand ist: wenn sie an die Violine angelegt wird, wie sie am herabhängenden Arm im natürlichsten Zustande sich befindet, so daß keinerlei Spannungen oder sonstige zweckwidrige Bewegungen entstehen können. Der Arm wird so gehalten, daß der Ellenbogen mitten unter die Violine, ohngefähr unter den Steeg, zu stehen kommt. Die Violine muß überhaupt ganz wagerecht gehalten werden, damit die Bewegung der linken Hand frei, und die Bogenführung leicht ausführbar ist.

Die richtige Haltung der linken Hand wird erleichtert und ge-

sichert, wenn man die Finger auf die Saiten setzt; und zwar den ersten auf die E Saite nahe am Sattel, den zweiten auf die A Saite vom ersten etwas entfernt, den dritten auf die D Saite auch vom zweiten entfernt und den vierten auf die G Saite ganz ausgestreckt. Alle Finger müssen spitz, nie flach aufgesetzt werden, und sehr fest die Saite anschlagen; damit keiner den anderen hindere, müssen sie stets auseinander gehalten werden, so daß jeder einzelne sich leicht bewegen kann, und schon jetzt eine gewisse Kraft erlange.

Als Probe, daß das Instrument richtig gehalten wird, halte man dasselbe blos durch den Druck des Kinns, und lasse die Hand nur zur Sicherheit frei unter dem Hals stehen; die Violine darf sich hierbei gar nicht senken.

Haltung des Bogens.

Der Bogen wird mit den äußern spitzen Fingergelenken der rechten Hand fest, ohne zu klemmen, gehalten, d. h. der Daumen, auf dessen vorderem äußersten fleischigen Theile die Stange ruht, liegt nahe am Frosch, die Stange etwas hervorstehen lassend, so, daß die Bogenhaare den Nagel des Daumen fast berühren; derselbe darf auch nicht gekrümmt werden und da er häufig vom Frosch weggleitet, so muß man suchen, ihn immer wieder an seine bestimmte Stelle zu bringen, bis man sich daran gewöhnt hat, den Bogen fest zu halten.

Die übrigen Finger liegen auf der Stange, dem Daumen entgegen, und zwar so, daß dieser dem Zeige- und Mittelfinger entgegen zu stehen kommt. Das erste Gelenk des Zeigefingers darf sich etwas an der Stange umlegen, aber nur wenig, damit man die nöthige Kraft und Festigkeit im Strich hat. Vom Daumen, Zeige- und Mittelfinger hängen alle feineren Nüancirungen des Bogens ab.

Die beiden letzten Finger werden nur leicht aufgelegt, um bei, durch die ersten hervorgebrachten, zu starkem Druck das Gleichgewicht wieder herzustellen. Der Zeigefinger darf nicht entfernt von den andern gehalten werden, weil dies sonst dieselben verleitet, eine gekrümmte Stellung anzunehmen, welches sehr fehlerhaft wäre; überhaupt müssen die vier Finger, welche die Stange niederzudrücken haben, immer zusammen und gerade auf der Stange gehalten werden, mit Ausnahme des Zeigefingers, wie schon gesagt; jedoch dürfen sie auch keine steife Haltung annehmen, welches die Führung des Armes erschweren würde.

Bogenführung.

Um den Bogen richtig und schön zu führen, lege man ihn dicht am Frosch auf die Saite und ziehe ihn langsam, ruhig und fest, ohne daß die Stange zittert bis an den Kopf herunter und ebenso hinauf. Hierbei hat man Folgendes zu beobachten. Beim Ansetzen des Bogens am Frosch ziehe man das Handgelenke, nach dem Kinn zu, zurück, wodurch sich alsdann der Kopf des Bogens oben etwas nach vorn neigt; der Ellenbogen darf sich hier jedoch unter keinerlei Umständen in die Höhe heben, sondern muß stets in herabhängender Stellung bleiben, ohne den Körper zu berühren oder sich gar an denselben zu stützen, welches sehr fehlerhaft ist und die freie Bogenführung erschweren würde. Im Herunterstreichen führe man die Hand wieder allmählig vor, damit der Bogen, ist derselbe bis zum Kopf geführt, parallel mit dem Steeg steht. Man führe überhaupt den Bogen stets über den beiden F-Einschnitten, dem Steeg parallel, wodurch der schönste und kräftigste Ton dem Instrument entlockt wird. Deshalb vermeide man auch die Hand beim Herunterstrich zu *weit* vorzuziehn, wodurch man dem Steeg zu nahe kommt; oder im Hinauf-

strich die Hand gar nicht einzubiegen, welches verursacht, daß der Kopf des Bogens, statt vorwärts, sich ganz nach hinten zieht, und auch wohl der ganze Bogen über den Steeg hinweggleitet.

Bei Uebung im Bogenführen sei man sehr aufmerksam, daß der Oberarm nicht mehr gebraucht werde, als nothwendig ist, um von den tiefern Saiten zu den höhern, oder umgekehrt zu kommen, da alle möglichen Stricharten nur durch Bewegung des Ellenbogens und des Handgelenkes ausgeführt werden sollen, welche man deshalb sehr leicht und geschmeidig zu erhalten und alle Steifheit dabei zu vermeiden bedacht sein muß.

Der Bogen muß die Saite stets gerade, niemals schief anstreichen, weil letztere Art einen kratzenden, unangenehmen Ton hervorbringt.

Damit der Strich Festigkeit und Sicherheit hat, setze man den Bogen immer mit einem gewissen Anstoß auf die Saite, dies wird folgendermaßen ausgeführt. Fängt der Strich am Frosch an, so drücke man den Bogen durch eine Bewegung der ganzen Hand an die Saite, jedoch *ehe man streicht*; der Anstoß darf nicht erst geschehen, wenn der Bogen schon geschoben ist, sondern jeder Ton muß mit einem Stoß des Bogens an die Saite beginnen. Dies gilt auch beim Aufstrich, am Kopf des Bogens anfangend; nur wird hier der Druck nicht mit der Hand, sondern durch Daumen und Zeigefinger hervorgebracht. Die Kraft darf jedoch nicht mit dem Anstoß nachlassen, sondern muß durch die ganze Bogenlänge beibehalten werden, nemlich gleich stark wie beim Anfang, sowohl im Herunter- wie Hinaufstrich. Besonders werde beachtet, daß im Herunterstrich die Kraft nicht nachläßt, je mehr sich der Spitze des Bogens genähert wird, weil hier die natürliche Schwere des Armes nicht mehr wirken kann, deshalb die Stange durch den Druck der Finger fest auf der

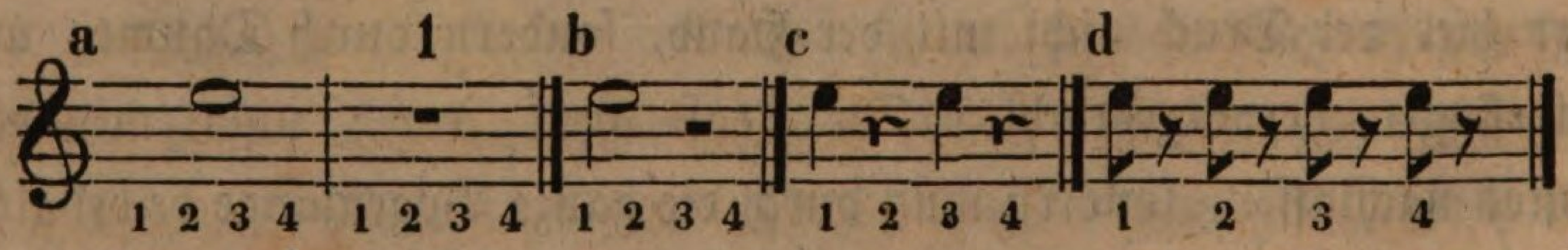
Saite erhalten werden muß. Der Arm muß überhaupt niemals unmittelbar auf die Stärke des Tons einwirken, sondern nur durch seine Führung des Bogens, weshalb sich der Ellenbogen auch nie besonders heben darf.

Fängt der Strich beim Frosch an, so lege man den kleinen Finger auf die Stange, damit das Gleichgewicht hergestellt wird, beim Herunterstrich hebe man denselben nach und nach wieder auf.

Kinder dürfen die ganze Bogenlänge nicht gebrauchen, weil sie sonst in den großen Fehler gerathen, den Arm beim Herunterstrich zurückzuziehen, um bis an den Kopf des Bogens streichen zu können.

Beim Anfange der Strichübungen lasse man nach jedem Herunter- oder Hinaufstrich eine Pause eintreten, und beobachte während dessen die Stellung und Haltung nach vorgeschriebener Art, ob sich kein Fehler eingeschlichen. Deshalb streiche man vorerst nur die leeren Saiten an, jede herunter und hinauf. Beim Wechsel der Saiten setze man den Bogen am Frosch mit leichter Bewegung der Stange von der angestrichenen zur nächst anzustreichenden Saite über.

Damit sich auch der Lernende schon hier eine gleiche Eintheilung angewöhne, so theile man Anfangs jeden Strich in vier ganz gleiche Theile,



wie bei a durch die Zahlen angegeben. Während der Pause wird der Bogen ruhig auf der Saite liegen gelassen, bis vier eben so gleiche Schläge, als man zum Strich gebraucht, gezählt worden sind.

Bei b wird die Note nur zwei Schläge gehalten, und beim dritten und vierten geschwiegen. Bei c nur ein Schlag und einen geschwiegen und bei d hat jeder Schlag einen Strich.

Die ganze Bogenlänge wird bei a in vier Theile, bei b in zwei Theile eingetheilt, und bei c und d die ganze Bogenlänge auf einen Theil gebraucht, woraus zu ersehen, daß der Bogen bei b noch einmal so schnell gezogen werden muß wie bei a, bei c noch einmal so schnell als bei b, und bei d noch rascher als bei c.

Noten.

Das Notensystem läßt sich am leichtesten durch gleichmäßiges Anschauen der Zeichen und beigefügter Benennung durch Buchstaben erlernen. Dasselbe findet man im Anhang unter Nro. 1. a. Das Zeichen, welches zu Anfang der Linien vor den Noten steht, heißt der Violinschlüssel, zum Unterschied von Sopran-, Alt- oder Baßschlüssel, deren Erklärung nicht hier hergehört.

Steht vor einer dieser Noten ein Kreutz (♯), welches dieselbe um einen halben Ton erhöht, so hängt man an den die Note benennenden Buchstaben die Sylbe is, z. B. g mit vorgesetztem ♯ wird gis; ist vor der Note ein Doppelkreuz (×), welches dieselbe um einen ganzen Ton erhöht, so wird noch das Wörtchen Doppel hinzugefügt z. B. c mit einem Doppelkreuz (×) heißt: Doppelcis oder cisis.

Ist vor eine Note ein b gesetzt, welches dieselbe um einen halben Ton erniedrigt, so wird an den benennenden Buchstaben die Sylbe es gehängt z. B. d wird des.

Diese Benennung erleidet nur zwei Ausnahmen, nemlich bei e und h, wo man statt ees einfach es sagt, und statt hes einfach b. Stehn zwei b (bb) vor einer Note, welche dieselbe um einen ganzen Ton erniedrigen, so wird ebenfalls das Wörtchen Doppel beigefügt, als Doppel b, Doppel as, oder asas.

Soll eine dieser Vorzeichnungen wieder ungültig gemacht wer-

den, so setzt man ein Bequadrat (Auflösungszeichen, ♮,) vor die Note, z. B. das durch ♯ erhöhte F wird Fis, soll nun wieder F gespielt werden, so setzt man ein ♮ vor die Note, welches man auflösen nennt.

Damit die durch ein × oder bb erhöhte Note wieder gespielt wird, als wenn nur Ein Kreuz (♯) oder Ein b vorgezeichnet wäre, so bezeichnet man dies folgendermaßen ♮♯, Auflösung des Doppelkreuzes, und ♮b, Auflösung des Doppel b.

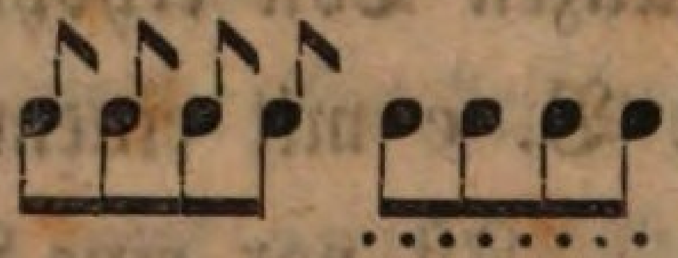
Eintheilung der Noten.

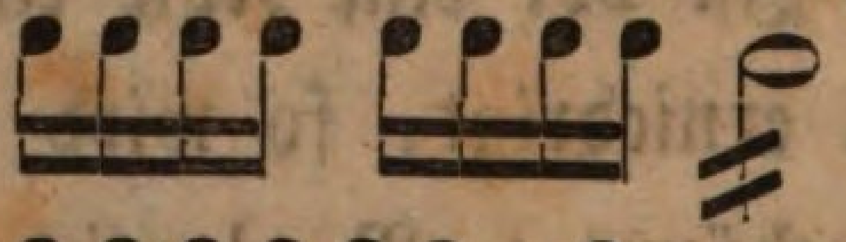
Diese ist sehr verschiedenartig und wird auch deshalb mannigfach bezeichnet. Die am längsten auszuhaltende Note, welche meist nur in der Kirchenmusik angewendet und acht gleiche Viertel zählt, wird so bezeichnet . . . .

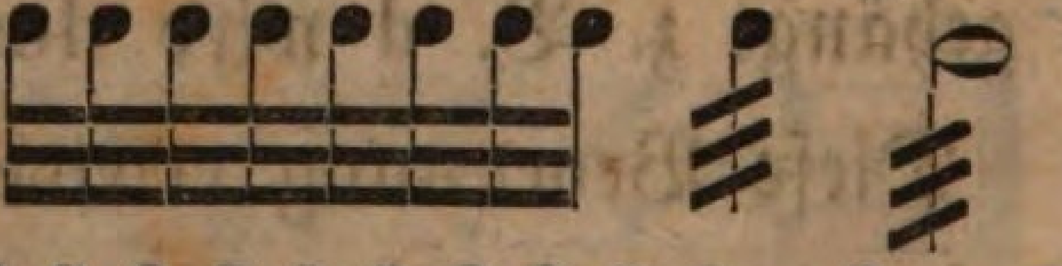
Vier Viertel zählende . . . . . .

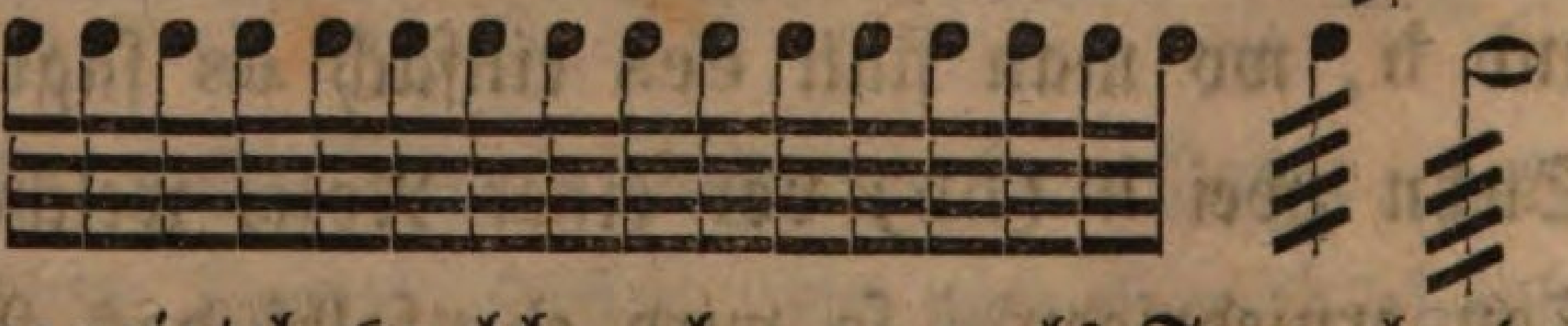
Zwei Viertel zählende . . . . . .

Ein Viertel . . . .

Ein Achtel . . . . 

Sechszehntel . . . . . 

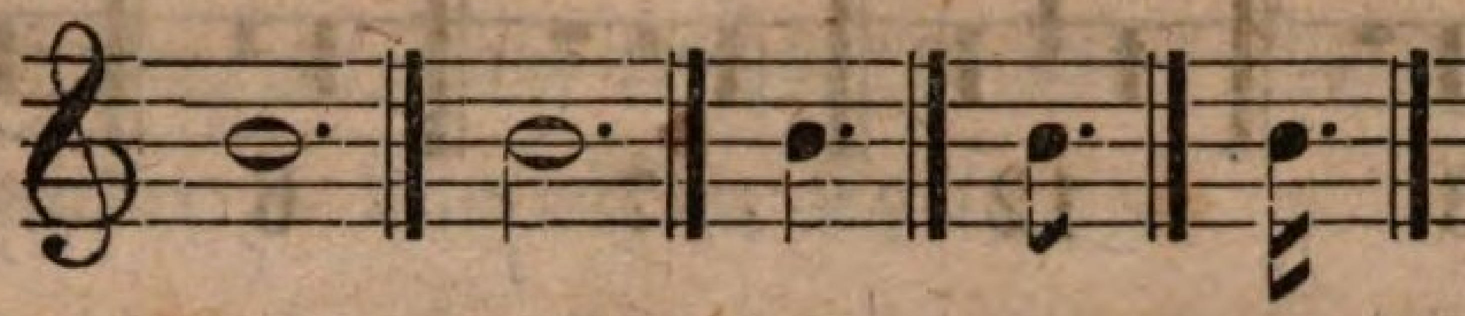
Zweiunddreißigtel . . 

Vierundsechzigtel 

Einhundertachtundzwanzigtel (welche aber nur als Tremulando angewendet werden) . . . .

trem.

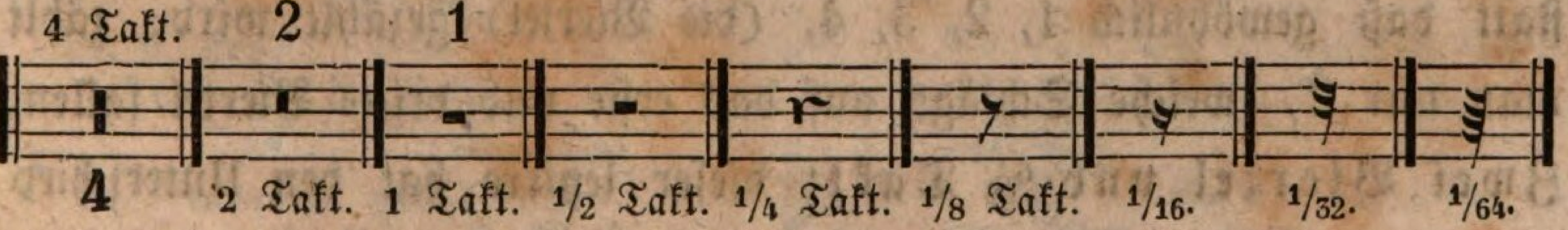
Steht bei einer Note ein Punkt (𝅗𝅥·), so wird dieselbe um die Hälfte ihres eigentlichen Werthes länger gehalten, z. B. eine vier Viertelsnote mit Punkt wird sechs Viertel ausgehalten, eine zwei Viertelsnote mit Punkt drei Viertel; ein Viertel mit Punkt drei Achtel; ein Achtel mit Punkt drei Sechszehntel, u. s. f.

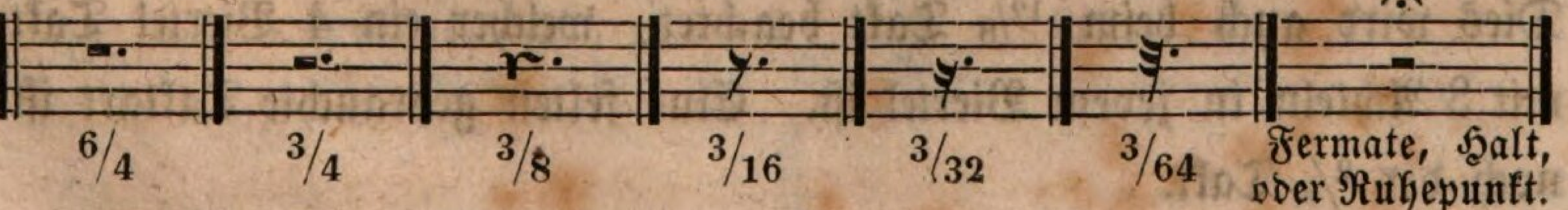


Sind zwei Punkte neben eine Note gesetzt, so gilt der zweite die Hälfte des ersten, z. B. eine Zweiviertel Note mit zwei Punkten muß sieben Achtel ausgehalten werden, ein Viertel mit zwei Punkten $^7/_{16}$ u. s. w.

Pausen.

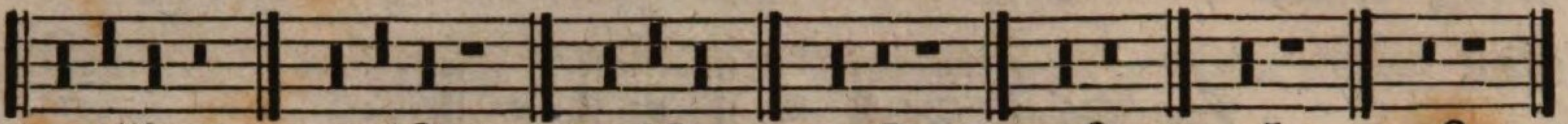
Folgende Zeichen sind bestimmt worden, wenn längere oder kürzere Zeit einzelne Takttheile, ein oder mehrere Takte, ohne zu spielen, fortgezählt werden sollen. Punkte bei den Pausen werden wie bei den Noten eingetheilt.





Zusammengesetzte Pausen.

Wenn mehrere Takte pausirt werden sollen, so wird dies außer den überschriebenen Zahlen durch Zusammenstellung obiger Zeichen näher bestimmt, als:



14 13 12 7 6 5 3

Eine größere Anzahl Takt-Pausen wird kurz durch einen Querstrich und die darüber gesetzte Zahl angezeigt.

23

Taktarten.

Diese werden eingetheilt in gerade und ungerade. Gerade Taktarten sind solche, die sich in zwei Hälften theilen lassen, welches bei ungeraden nicht der Fall sein kann. Gerade Taktarten sind: Vierviertel Takt. Diesen bezeichnet man durch ein großes C. Ist dieses C durchstrichen (₵) so bestimmt das den Alla breve; der Takt behält zwar vier Viertel, allein der Unterschied liegt im Taktschlag, statt daß gewöhnlich 1, 2, 3, 4, (die Viertel) gezählt wird, zählt man nur 2, welche Schläge auf das erste und dritte Viertel fallen. Zwei Viertel und $^6/_8$ Takt; dieser letztere hat den Unterschied vom $^2/_4$, daß statt 2 Achtel, 3 Achtel auf jeden Schlag gemacht werden. Dies wird auch beim $^{12}/_8$ Takt beachtet, welcher ein 4 Viertel Takt mit 3 Achteln in jedem Viertel ist. Eine selten gebrauchte Taktart ist noch der $^2/_8$ Takt.

Ungerade Taktarten sind solche, welche sich nicht in zwei gleiche Theile theilen lassen; als: $^9/_8$, $^3/_4$, $^3/_8$.

Folgende Taktarten werden sehr selten angewendet, und eigentlich auch nur, um die Art des Vortrags mehr zu bestimmen oder die Musikstücke leichter zum lesen einzurichten; als $^4/_2$ ist wie $^4/_4$, nur daß, statt 4, 8 Viertel im Takt enthalten sind; $^6/_4$ wie $^6/_8$, $^3/_2$ wie $^3/_4$; letzterer hat wieder 6 Viertel im Takt.

Tonarten.

Deren gibt es 24, 12 mit Kreuzvorzeichnung und 12 mit b Vorzeichnung. Von diesen 24 Tonarten bestimmen 12 die dur= und 12 die moll=Scala, indem von jeder dur=Tonart eine verwandte Molltonart abgeleitet wird. Durch den Quintenzirkel lassen sich dieselben nebst ihrer Vorzeichnung sehr leicht auffinden.

C=Dur.
0
A=Moll.

F=Dur.
b. 1 ♭
D=Moll.

G=Dur.
1 ♯ fis.
E=Moll.

B=Dur.
b, es. 2 ♭
G=Moll.

D=Dur.
2 ♯ fis, cis.
H=Moll.

Es=Dur.
es, as, b. 3 ♭
C=Moll.

A=Dur.
3 ♯ cis, fis, gis.
Fis=Moll.

As=Dur.
as, b, des, es. 4 ♭
F=Moll.

E=Dur.
4 ♯ fis, gis, cis, dis.
Cis=Moll.

Des=Dur.
des, es, ges, as, b. 5 ♭
B=Moll.

H=Dur.
5 ♯ cis, dis, fis, gis, ais.
Gis=Moll.

enhar=

Ges= oder Fis=Dur.
ges, as, b, ces, des es. 6 ♭ 6 ♯ fis, gis, ais, cis, dis, eis.
Es= oder Dis=Moll.

monisch.

Hieraus ersieht man, daß, soll die Benennung einer Tonart aufgefunden werden, man von der vorgehenden 5 Töne aufwärts zählen muß. Z. B. die nächste von C Dur als Tonart, die noch nichts vorgezeichnet hat, (c, d, e, f, g,) also G Dur u. s. w.

Um die jeder dur=Tonart verwandte moll=Tonart leicht zu finden, darf man nur drei Töne vom Grundton der Durtonart zurückgehen, von C Dur (c, h, a,) also A moll u. s. w.

Damit auch die Töne, vor welche die Vorzeichnung gehören, leicht aufgefunden werden, verfahre man folgendermaßen: Jedes neu hinzukommende Kreuz kommt vor die siebente Note, vom Grundton an gerechnet, also: in G Dur vor F (g, a, h, c, d, e, fis), demnach hat G Dur ein Kreuz vorgezeichnet; in D vor C (d, e, fis, g, a, h, cis), hat demnach zwei Kreuze, in A Dur vor G, (a, h, cis, d, e, fis, gis), hat also drei Kreuze u. s. f.

In den b=Tonarten muß die Vorzeichnung jedoch auf eine andere Art aufgefunden werden, nämlich: das neu hinzukommende b wird vor die vierte Note vom Grundton gesetzt, also: in F Dur vor H (f, g, a, h wird b) hat also ein b vorgezeichnet, B Dur vor E, (b, c, d, e, wird es) hat also zwei b vorgezeichnet, Es Dur vor A, (es, f, g, a, wird as) hat demnach drei b vorgezeichnet, u. s. w.

Durch das Auffinden der Vorzeichnung für die Durtonart ist zugleich diejenige der verwandten Molltonart bestimmt, da beide gleiche Vorzeichnung bekommen.

Fingerübung.

Die Finger der linken Hand lasse man hoch genug herabfallen, damit dieselben bedeutende Schwungkraft bekommen; das erste Gelenk muß senkrecht auffallen, niemals mit dem fleischigen Theil des Fin=

gers, d. h. flach auf die Saite gelegt werden. Man drücke dieselben mehr oder weniger fest auf, hat man stark oder schwach zu spielen, doch muß die Fingerkraft die Bogenkraft immer überwiegen.

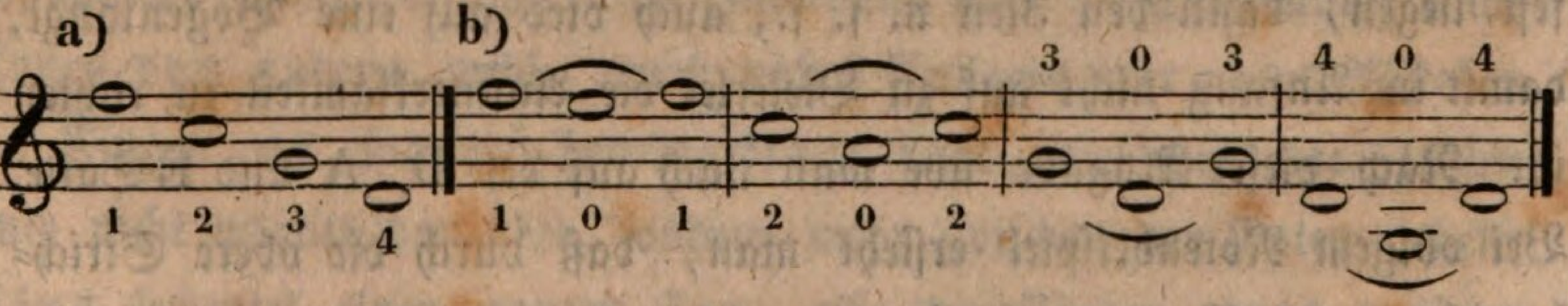
Bei aufwärts steigenden Scalen lasse man die gebrauchten Finger liegen, abwärts hebe man einen Finger nach dem anderen auf.

Steht nur ein Finger auf, so halte man die anderen stets frei über den Saiten, damit dieselben leicht niedergesetzt werden können, weßhalb man sie nie aufwärts strecken, oder zurückziehend zusammendrücken, oder gar unter den Hals schieben darf, wodurch die Finger ihre Freiheit und Unabhängigkeit verlieren und namentlich bei gebundenen Passagen die Töne nicht rein und nett bilden können.

Ebenso muß die Bewegung der Finger im Anfang ganz gleich seyn, keiner darf schneller niedergesetzt als aufgehoben werden, und umgekehrt.

Wird dies genau beobachtet, so wird noch der Vortheil errungen, daß die Hand die Lage behält, welche sie beim Spiel stets einnehmen soll.

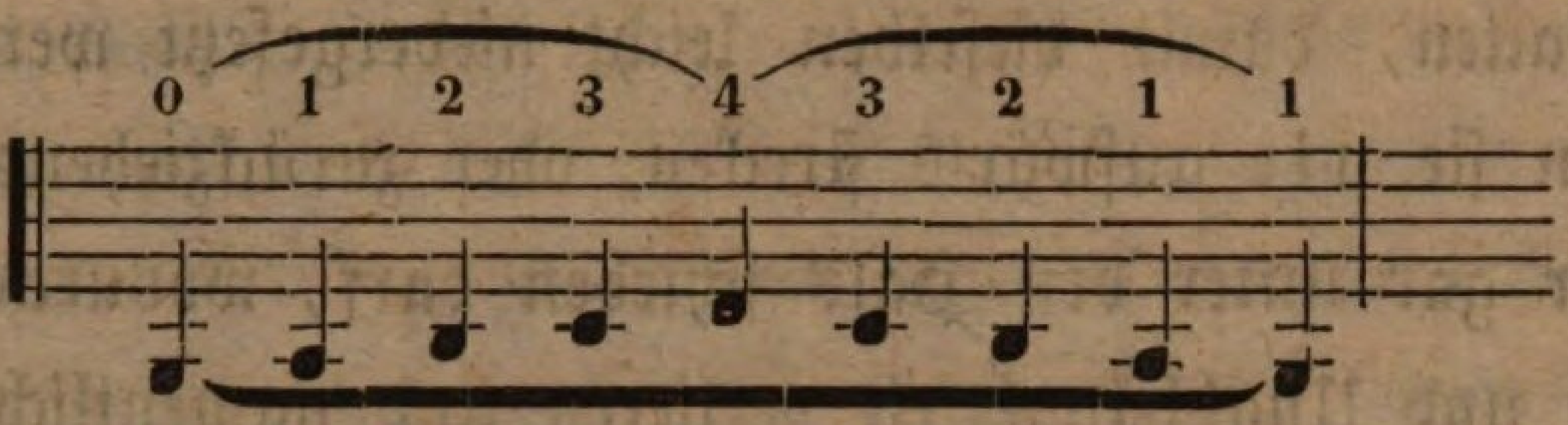
Man setze die vier Finger, wie bei Haltung der Violine angegeben, fest auf, siehe a.



hebe den ersten Finger, ohne die anderen zu bewegen, und schlage ihn wieder fest auf die Saite; allein derselbe muß beim Aufheben gekrümmt bleiben, und darf sich nicht in die Höhe strecken, damit er wieder die nöthige Kraft zum Niederschlag hat. So verfahre man mit dem 2ten Finger, wobei der 1ste, 3te und 4te in Ruhe zu bleiben

haben; dann mit dem 3ten, wo 1ster, 2ter und 4ter ruhen; und zuletzt mit dem 4ten, wo 1ster, 2ter und 3ter fest liegen zu bleiben haben. (Siehe b). Dies muß auch in schneller Bewegung versucht werden.

Haben die Finger durch diese Uebung eine freie Bewegung errungen, so fahre man folgendermaßen fort: man streiche eine leere Saite z. B. G Saite an,



setze alsdann den ersten Finger vom Sattel etwas entfernt auf, nach diesem den 2ten, etwas entfernt vom 1sten, dann den 3ten ganz neben den 2ten, und zuletzt den 4ten wieder entfernt vom 3ten, lasse aber bei jedem neuen Fingeraufsatz den vorhergehenden fest stehen, bis alle 4 Finger auf der Saite liegen. Diese 5 Töne nehme man auf eine Bogenlänge, (welches man schleifen nennt), und mit zunehmender Fingergeschwindigkeit, erst langsam auf- und abwärts, je sicherer man wird immer etwas schneller, jedoch ohne Ungleichheit in den Fingerschlag zu bringen. Abwärts hebe man erst den 4ten Finger auf und lasse die andern drei fest liegen, dann den 3ten u. s. f.; auch dies auf eine Bogenlänge, damit im Anfang nicht auf zu Vielerlei die Aufmerksamkeit zu richten ist. Nach dieser Angabe übe man auch auf der D, A und E Saite. Bei obigem Notenbeispiel ersieht man, daß durch die obere Strichbezeichnung 5 Noten auf eine Bogenlänge genommen werden sollen, und nach der untern 9 Noten.

Ist einige Sicherheit in dieser Uebung erlangt, so fahre man, wie folgt, fort: leere Saite, 2ter Finger, 1ster, 3ter, 2ter und 4ter Finger und rückwärts 4ter, 2ter, 3ter, 1ster, 2ter Finger und leere

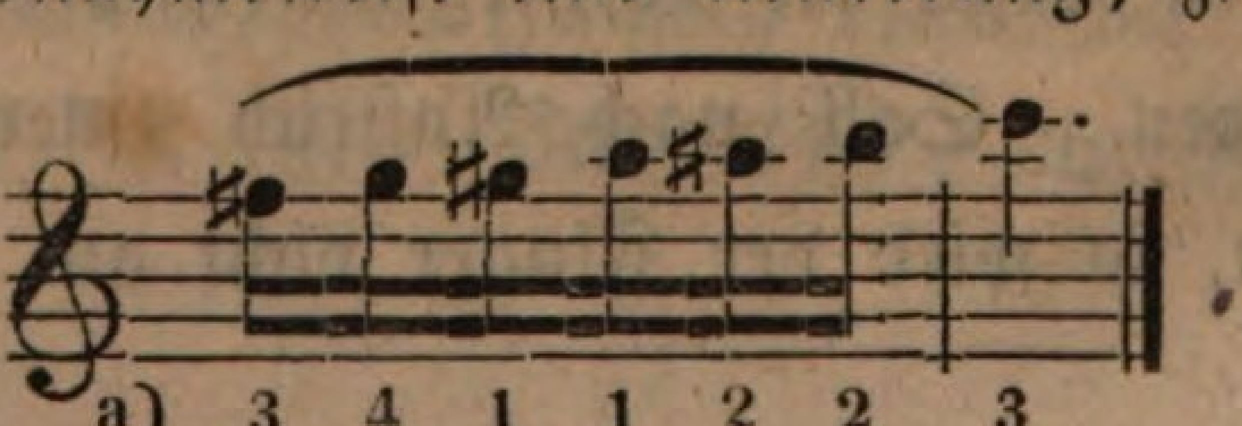
Saite; auch dieß werde aufwärts auf eine Bogenlänge und abwärts wieder auf eine genommen, erst langsam und zunehmend schneller; man sey jedoch sehr aufmerksam, daß die Saite von den Fingern stets gleich fest angeschlagen wird, so daß der Fingerschlag allein, ohne Bogenstrich, schon einen Klang hervorbringt. Siehe Anhang Nr. 2 a. die unterste Strichart.

Durch genaue, pünktliche Befolgung des bisher Angeführten wird schon eine Schnellkraft den Fingern angeeignet, welche alle späteren Uebungen sehr erleichtert; nimmt man es aber nicht ganz gewissenhaft, und glaubt, es im Verfolg des Studiums noch zu erlernen, so ist man auf dem falschen Weg, indem statt fortzuschreiten, stets auf Hindernisse gestoßen wird, die nur wieder im Studium aufhalten; es werde sich überhaupt nicht eingebildet, daß es langweilig oder wohl gar überflüssig sey, im Gegentheil befolge man alles streng, wie es oben angegeben, und eigne den Fingern die größtmöglichste Bewegung, jedoch nie ungleich werdend, an. Ist hierdurch die so nothwendige Fingergeläufigkeit errungen, so werden die im Anhang unter Nr. 2 b. befindlichen Scalen oft und aufmerksam gespielt. Die über den Noten befindlichen Zahlen bestimmen die Intervalle oder die Entfernung eines Tones vom andern, welche durch nahes Anliegen oder etwas Abstehen der Finger von einander hervorgebracht wird, dieserhalb die Zahlen auch nicht unmittelbar über, sondern mehr zwischen den Noten stehen; Eins bedeutet einen ganzen Ton, also der Finger etwas entfernt aufzusetzen ist, ½, einen halben Ton, wobei die Finger ganz dicht nebeneinander zu stellen sind, fast übereinander, d. h. der folgende Finger muß über den Nagel des vorhergehenden heruntergleitend auf die Saite gesetzt werden. Soll nach Anstrich einer leeren Saite ein halber Ton folgen, so wird der Finger dicht am Sattel aufgesetzt.

Ein ganzer Ton besteht aus 2 halben Tönen, mithin, um diesen hervorzubringen, der nachfolgende Finger so weit vom vorherliegenden aufgesetzt wird, als wenn ein eingebildet dritter Finger als Ausfüllung der 2 halben Töne dazwischen gesetzt wäre. Auf diese Art spiele man die vorgeschriebene Scala, überhaupt alle 24 Tonleitern fleißig, mit der nöthigen Aufmerksamkeit, damit sich eine reine Intonation verschafft wird; damit aber auch der Fingersatz und die Bogenführung besser beobachtet werden kann, so muß versucht werden, dieselben aus dem Gedächtniß und in einem gewissen Zeitmaß zu spielen.

Zur Vorsicht, um keine falschen Töne zu spielen, und daß dem Lernenden Alles leicht verständlich wird, schreibe derselbe die Scalen der übrigen hier nicht angeführten 22 Tonarten selbst auf, setze aber in den Moll=Kreuztonarten, wo einzelne Töne durch die Vorzeichnung schon erhöht sind, aber nach der Scala noch um einen halben Ton erhöht werden sollen, vor die noch besonders zu erhöhende Note ein Doppelkreuz (×), und in den B=Moll=Tonarten ein Bequadrat (Auflösungszeichen ♮).

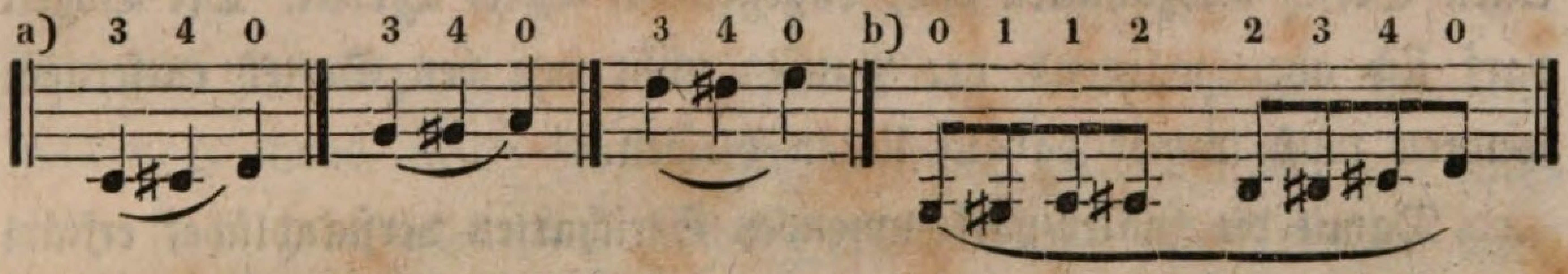
Bei chromatischen Scalen, welche aus lauter halben Tönen bestehen, werden die erhöhten oder erniedrigten Noten stets mit demselben Finger gegriffen, mit welchem dieselben ohne alle Vorzeichnung gegriffen wurden, nur muß der fortrückende Finger sich nicht weiter bewegen, als wenn der erhöhte, oder chromatische Ton mit dem nächsten Finger als Halbton genommen werden sollte, und eben so umgekehrt abwärts bei erniedrigten Tönen. Im Anhang werden Nr. 3. chromatische Scalen gefunden. Der hierbei angezeigte Fingersatz erleidet sehr häufig ausnahmsweise eine Aenderung, z. B.



a) 3 4 1 1 2 2 3
b) 1 1 2 2 3 3 4

Bei a setzt man in die dritte Lage ein, und nimmt gis nur durch Vorrücken des ersten Fingers ohne die Hand zu verrücken. Auch wird oft dieselbe Stelle mit dem unter b bezeichnenden Fingersatz gemacht, wo die ganze Hand vom fis ins g aus der ersten in die zweite Lage zu rücken hat.

Bei schnell auszuführenden chromatischen Scalen gebraucht man die leere Saite und nimmt den vierten Finger zudem vorhergehenden halben Ton, s. a. Sehr häufig wird auch der bei b bemerkte Fingersatz angewendet.



Auch die chromatischen Scalen müssen durch alle 24 Tonarten mit größter Aufmerksamkeit und zunehmender Geschwindigkeit geübt werden.

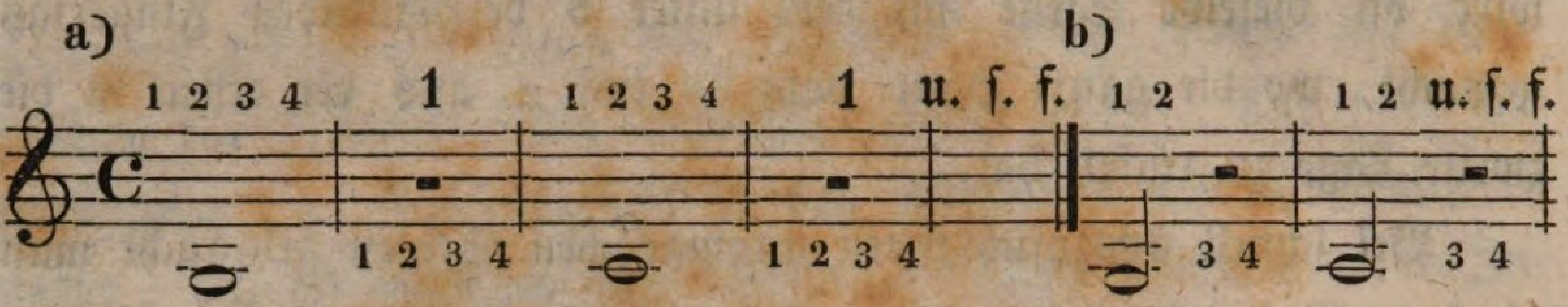
Die im Anhang unter Nr. 4. a, b, c, d, e, f, g, h, i, k, l, bezeichneten Fingerübungen müssen recht oft und aufmerksam durchgespielt werden, anfangs schleifend (bindend) und später einzeln abstoßend, wie die angedeutete Strichart verlangt, aber immer mit ganzer Bogenlänge.

Gleichzeitige Bogen- und Fingerübung.

Wie schon früher gesagt, müssen die Scalen anfangs langsam und im Takt gestrichen werden, um sich der Töne Reinheit zu versichern, darum gebrauche man die leere Saite, wie es bei Nr. 2. b. bemerkt ist, als Probe.

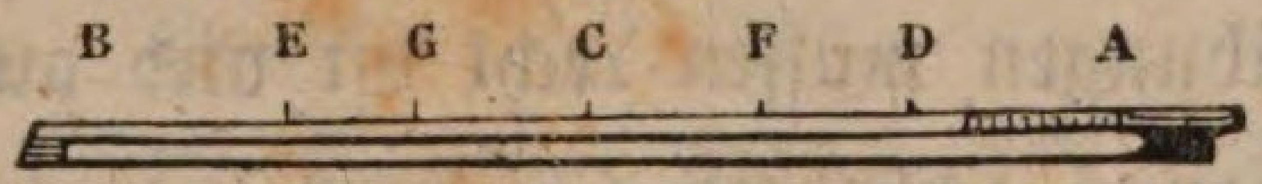
Um sich eine gleichmäßige Eintheilung der Noten und Pausen

(Takt) anzugewöhnen, zähle man die einzelnen Theile jedes Taktes, sey es Note oder Pause anfangs laut und später still.



Zu a und b wird die ganze Bogenlänge benutzt; bei b muß der Bogen noch einmal so schnell geführt werden, da nur zwei Viertel auf einen Strich auszuhalten sind, dagegen bei a vier Viertel. Der Bogen darf sich aber während der Pausen nicht von den Saiten entfernen, sondern muß immer darauf liegen bleiben.

Damit die später vorkommenden Stricharten verständlicher erklärt und leichter aufgefaßt werden können, möge hier eine Eintheilungsart des Bogens folgen, welche aber genau zu merken ist, um nicht bei jeder neuen Strichart nachsehen zu müssen, wie dies oder jenes gemeint sey.



Durch das langsame Bogenführen gewinnt man Zeit, um seine ganze Aufmerksamkeit auf die Reinheit der Töne zu verwenden, ist hierin aber die gehörige Sicherheit erlangt, so fahre man mit den schnelleren Stricharten auf folgende Art fort. *)

---

*) Damit die Bezeichnung der verschiedenen Stricharten verständlicher ist, muß Folgendes genau beachtet werden:

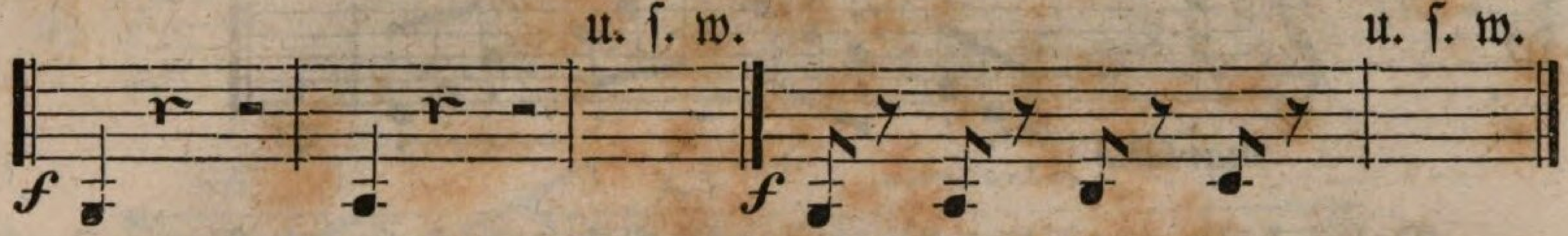
⊔ Dieß Zeichen bedeutet, daß Herunterstrich genommen werden soll.

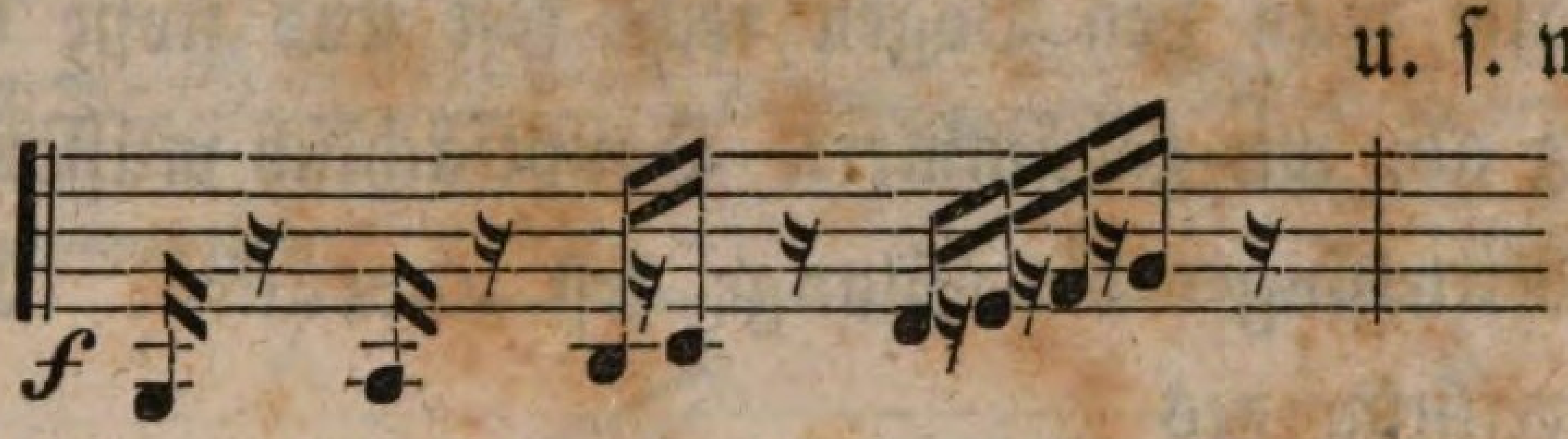
/\ Dieses zeigt Hinaufstrich an.

Die Noten ohne alle Bezeichnung werden einzeln abgestoßen oder gestrichen,

Stricharten.

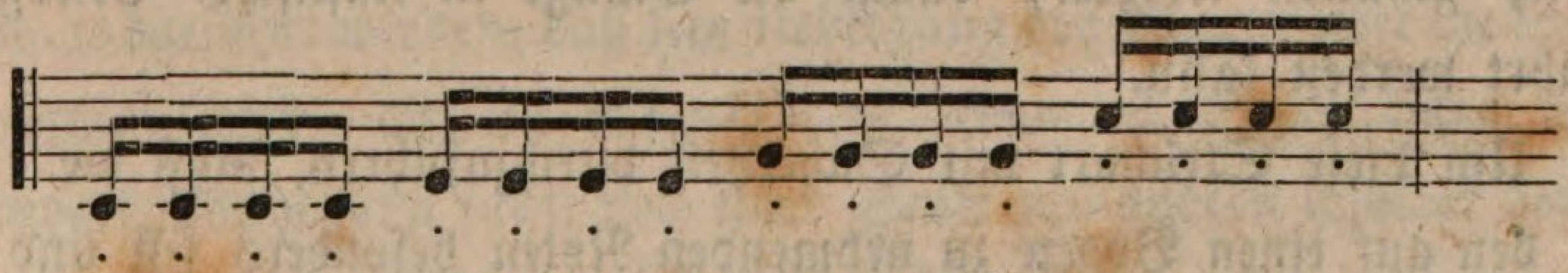
Kurze stark abgestoßene Striche werden in der Mitte des Bogens (D, E) gemacht. Der Bogen muß fest auf der Saite liegen,





und nach Beendigung jedes Striches ruhig stehen bleiben, sich auch nicht noch etwas weiter fortbewegen, welches geschieht, wenn er nicht gleich stark herunter- oder hinaufgezogen wird. Der Bogen wird hierbei fest mit allen Fingern gehalten. Die obigen drei Beispiele sollen immer etwas schneller ausgeführt werden, wie die Schreibart anzeigt, damit für die nächste Strichart schon etwas vorgearbeitet ist.

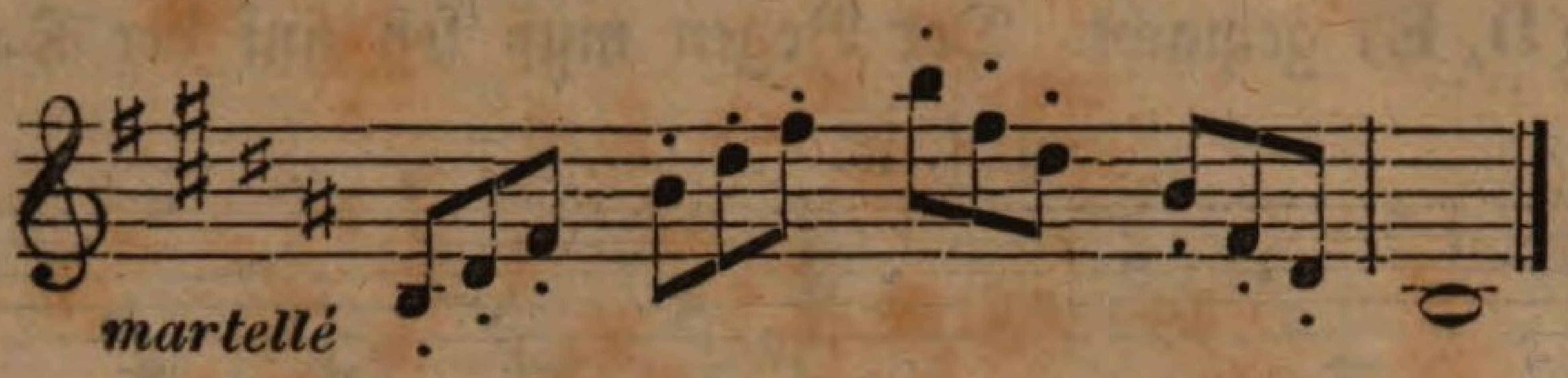
Kurze leicht abgestoßene Striche müssen mit Leichtigkeit des Hand- und Ellenbogengelenkes in der Mitte des Bogens (F, G) ausgeführt, und der Bogen darf dabei nicht zu fest gehalten werden, ohne aber jedoch die Finger aufzuheben, sondern leicht liegen lassend.



---

stehen noch Punkte über den Noten, so sollen sie besonders kurz abgestoßen werden; sind mehrere Noten durch einen Bogen oben oder unten eingeklammert, so müssen alle diese, von derjenigen Note, wo der Bogen anfängt, an bis zu derjenigen, wo er endet, mit einer Bogenlänge schleifend ausgeführt werden. Ist eine Notenfigur durch Bogen und Punkte bezeichnet, so werden alle Noten, so weit der Bogen dieselben einklammert, auf eine Bogenlänge angestoßen.

Martellirte (abgestoßene) Stricharten sind solche, welche an der Spitze des Bogens ganz kurz gemacht werden sollen.



Dabei halte man den Bogen recht fest und stoße die Noten stark und gleich kurz ab, wie gehämmert. Hauptsächlich müssen der Daumen, Zeige= und Mittelfinger die Stange fest andrücken. Diese Strichart ist eine Vorbereitung des

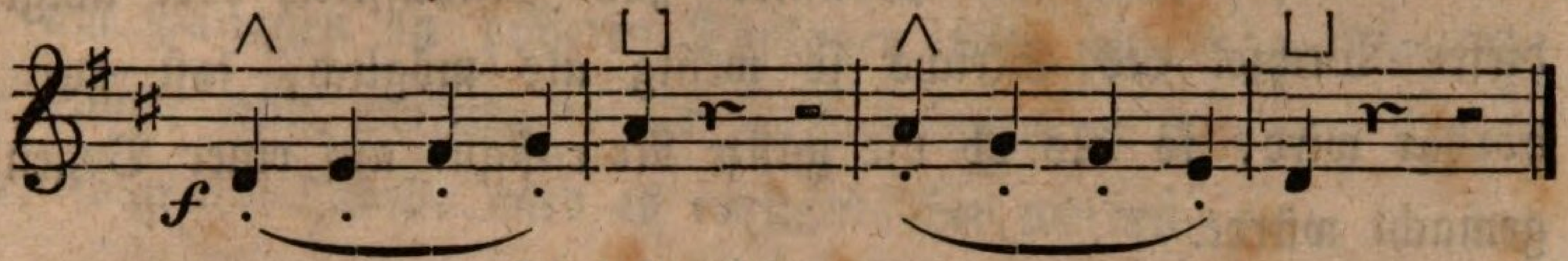
Staccato, wo mehrere solcher abgestoßenen Noten auf eine Bogen= länge genommen werden sollen, weßhalb die martellirte Strichart recht sehr geübt werden muß, um das Staccato leichter herausbringen zu können.

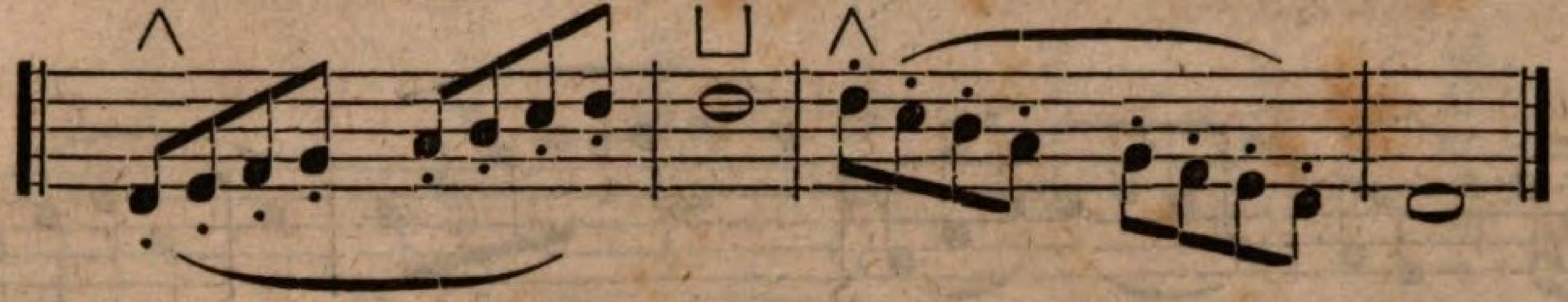
Das Staccato wird gewöhnlich im Hinaufstrich ganz von der Spitze des Bogens an (B, E) gemacht; doch hat man auch eine Art, die am Frosch (A, D) gemacht wird, welches alsdann besonders durch das Herunterstrichzeichen (⊔) angedeutet ist. Der Bogen muß dabei mit allen Fingern außer dem kleinen etwas leichter als beim martellirten Strich gehalten werden, damit die Stange in elastischer Bewegung geführt werden kann.

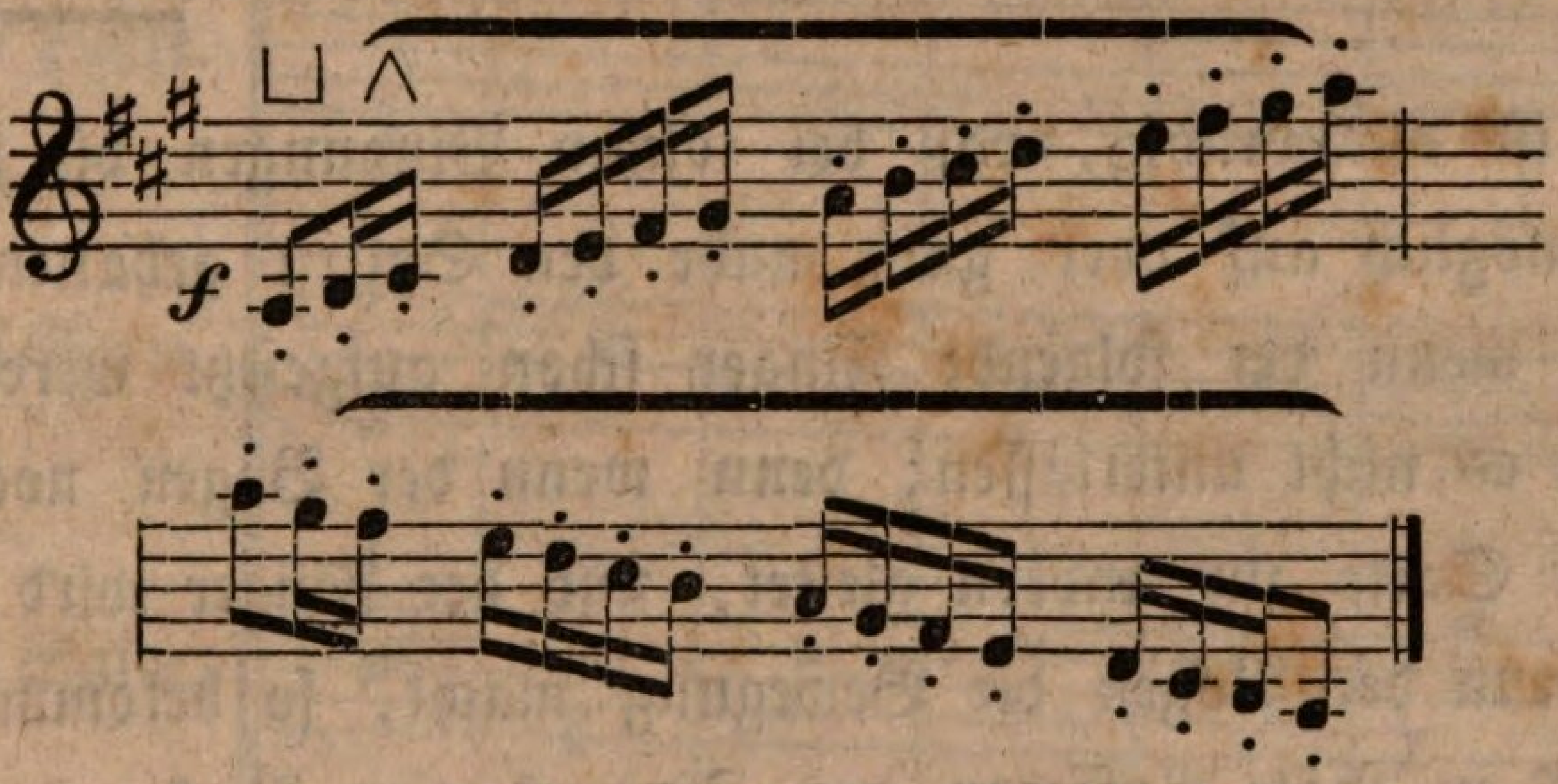
Um diese Strichart mit Sicherheit durchzuführen, muß die erste von den auf einen Bogen zu nehmenden Noten besonders fest und bestimmt angestoßen werden, aber ohne Hülfe des Armes, nur durch den Druck der Finger, wodurch der Bogen die nöthige Festigkeit erlangt, welche nothwendig ist, jede der folgenden Noten bis zu Ende stark und gleichmäßig anstoßen zu können.

Anfangs probire man es langsam und mit wenigen Noten, gebe

immer einige zu, und werde im Tempo nach und nach schneller, ohngefähr wie folgende Beispiele andeuten:

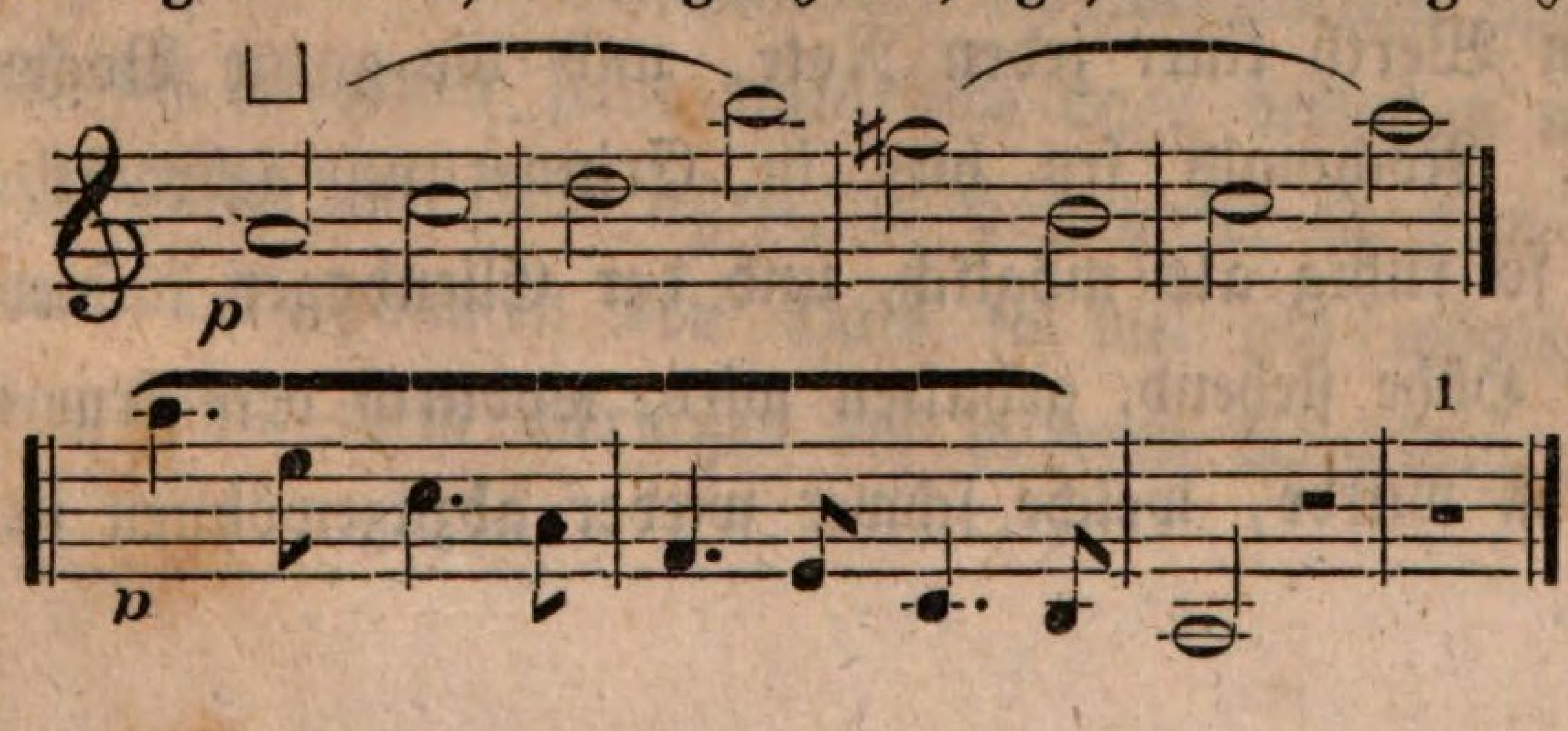
a) 

b) 

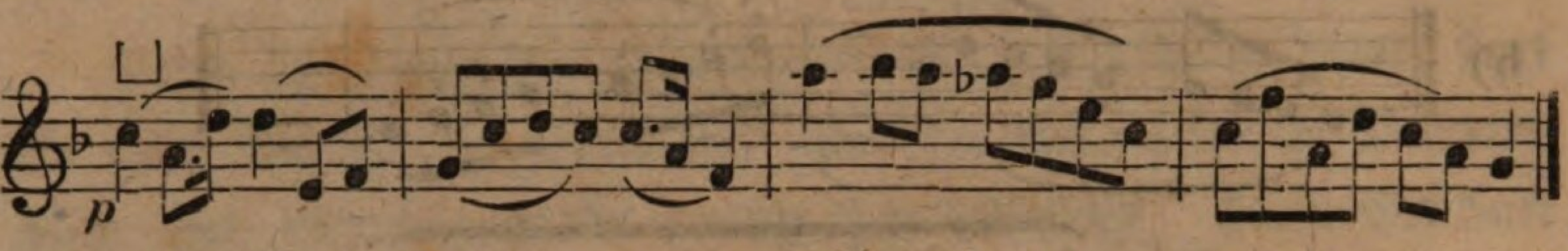
c) 

a wird langsam, b noch einmal so schnell als a, und c wieder noch einmal so schnell wie b gespielt.

Getragene Töne, welche um ein oder mehrere Intervalle von einander entfernt sind, besonders auf verschiedenen Saiten, müssen so bindend ausgeführt werden, daß kein Uebergang des Bogens über die Saiten bemerkbar wird; dies ist auszuführen, wenn der Bogen durch leichte Handgelenkbewegung sanft von einer Saite zur andern hinüber gezogen wird. Der Bogen wird hierbei ganz leicht gehalten und ganz gebraucht.

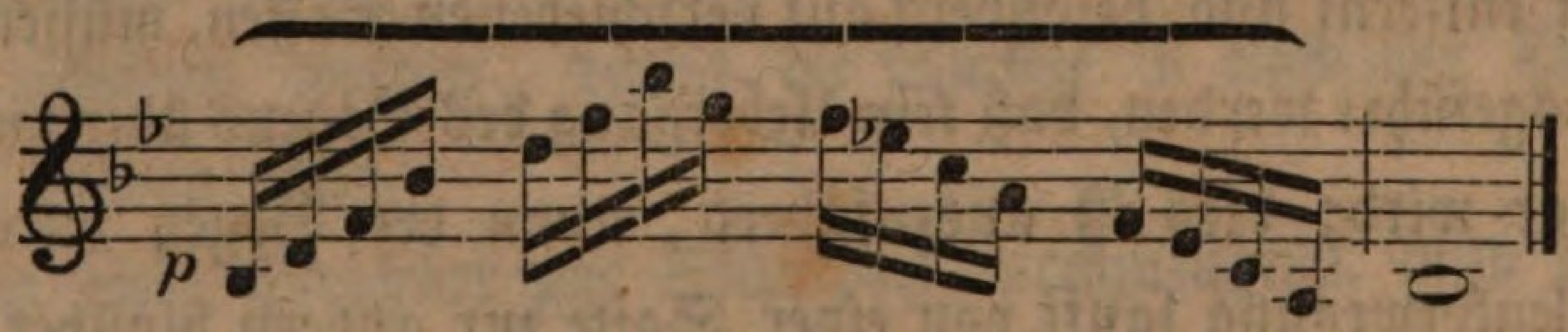


Eben so muß auch darauf ganz besonders geachtet werden, daß beim Strichwechsel, vom Herunter- zum Hinaufstrich oder umgekehrt, dieser Wechsel des Strichs so wenig als möglich, fast gar nicht hörbar wird, so als ob die ganze Notenfigur auf einer Bogenlänge gemacht würde.



Es ist nothwendig, daß bei solchen Bindungen die Finger so viel als möglich auf oder ganz nahe den Saiten gehalten werden; besonders wenn der folgende Finger schon aufgesetzt werden kann, darf man es nicht unterlassen; denn wenn der Bogen noch so gut von einer Saite zur andern gleitet, und der Finger wird erst aufgesetzt, wenn der Bogen die Bewegung macht, so bekommt derselbe durch das zu späte Aufsetzen des Fingers eine Rückung, wodurch natürlich die Bindung gestört ist.

Notenreihen wie ohngefähr folgende:



müssen gleich und deutlich gemacht werden, ohne alle Nuancirung, mit vollem Werth einer jeden Note, und die ganze Bogenlänge gebrauchend. Nochmals sey hier in Erinnerung gebracht, daß der Oberarm so ruhig als möglich, und der Ellenbogen immer abwärts, nie in die Höhe stehend, gehalten wird, wodurch der Arm eine Steifheit erhalten würde, welche schwer wieder abzugewöhnen ist.

Applicaturen.

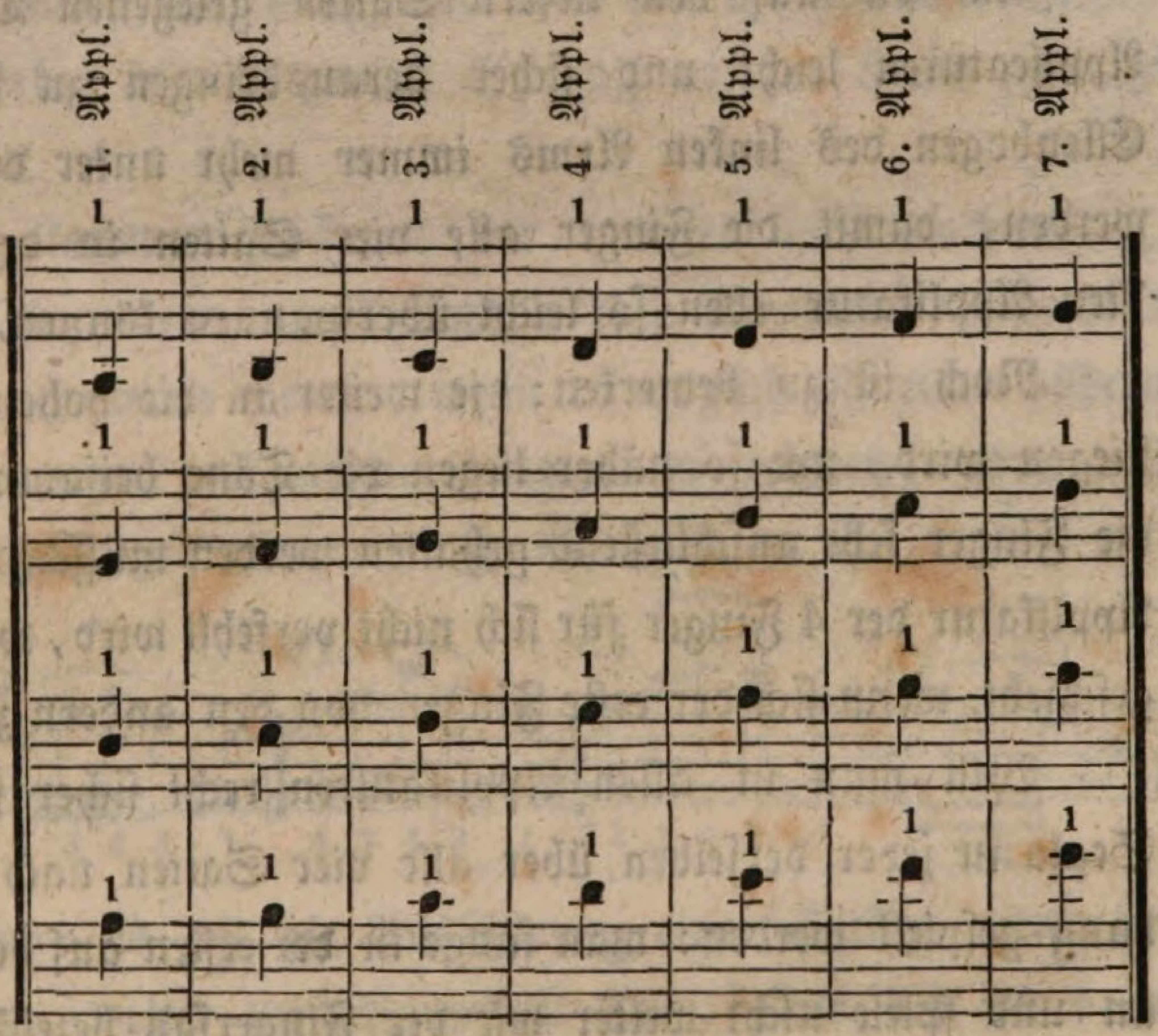
Dies sind verschiedene Lagen, in welche die linke Hand einrücken muß, um Passagen in höheren Tonlagen oder gewisse musikalische Effekte leichter und wirkungsreicher hervorbringen zu können. Durch die hier folgende Tabelle wird es verständlicher werden.

Auf der G Saite.

Auf der D Saite.

Auf der A Saite.

Auf der E Saite.



Beim Durchspielen dieser Tabelle wird der erste Finger in der ersten Applikatur, z. B. auf der G Saite fest aufgesetzt; um nun in die zweite Applikatur zu kommen, muß die ganze Hand, dieselbe Stellung beibehaltend, fortgeschoben werden, bis der Finger den Ton h gefunden hat und, so fort bis in die vierte Applikatur. Von der fünften Applicatur an jedoch muß der Daumen seine natürliche Lage verlassen und sich nach und nach unter den Hals legen, so daß dieser in dem Gelenk ruht; doch muß der Daumen den Hals so viel als möglich umschlossen halten, damit beim Verlassen der höheren Applikaturen auch

wieder leicht in die unteren gerückt werden kann. Um dieses ebenfalls zu erlernen, spiele man die Tabelle auch rückwärts.

Die Aufmerksamkeit richte man besonders auf Reinheit dieser Scala, denn im entgegengesetzten Fall ist man nicht in der richtigen Lage, und kann alsdann auch die folgenden Töne unmöglich richtig treffen.

Um die auf den tiefern Saiten gelegenen Töne in den hohen Applicaturen leicht und sicher herausbringen zu können, muß der Ellenbogen des linken Arms immer mehr unter die Violine gezogen werden, damit die Finger alle vier Saiten in der 5ten, 6ten und 7ten Applikatur eben so leicht überspannen können, wie in der ersten.

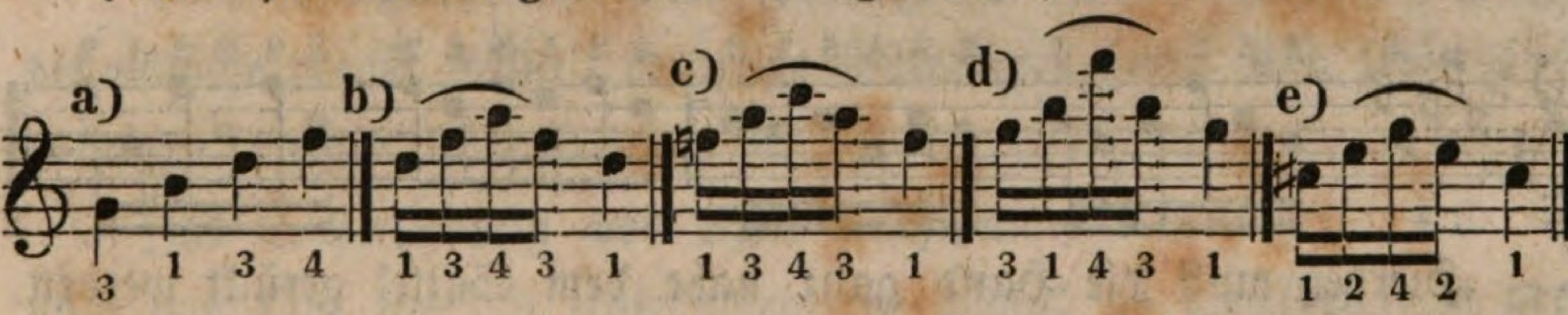
Noch ist zu bemerken: je weiter in die hohen Applikaturen gestiegen wird, um so näher liegen die Töne beisammen, deshalb auch die Finger sehr anschließend gehalten werden müssen, damit die richtige Applikatur der 4 Finger für sich nicht verfehlt wird, welches hauptsächlich geschieht, wenn sich der erste Finger von den andern zurückdrängen läßt.

Will man in allen Applikaturen recht sicher seyn, so muß die Scala in jeder derselben über alle vier Saiten nach Nr. 1. a) im Anhang gespielt werden: man fange in der ersten auf der G Saite mit A an und spiele nicht weiter wie der Fingersatz bezeichnet ist, jedoch die Scala auf- und abwärts; so in der zweiten mit H auf eben diese Art, und so fort bis zur achten; die letztere auch mit der eingeklammerten Fingersatzbezeichnung. Die Scala der achten Applikatur rückwärts spielend sehe man auf den bei Nr. 1. b) angezeigten Fingersatz. Bei diesen verschiedenen Lagen der Hand muß das Gehör recht angestrengt werden, damit die Scalen recht rein ausfallen; auch suche man dieselben mit zunehmender Sicherheit bei jedesmaliger Wiederholung etwas schneller herauszubringen.

Bei fortlaufenden Scalen aus der ersten Lage in die hohen

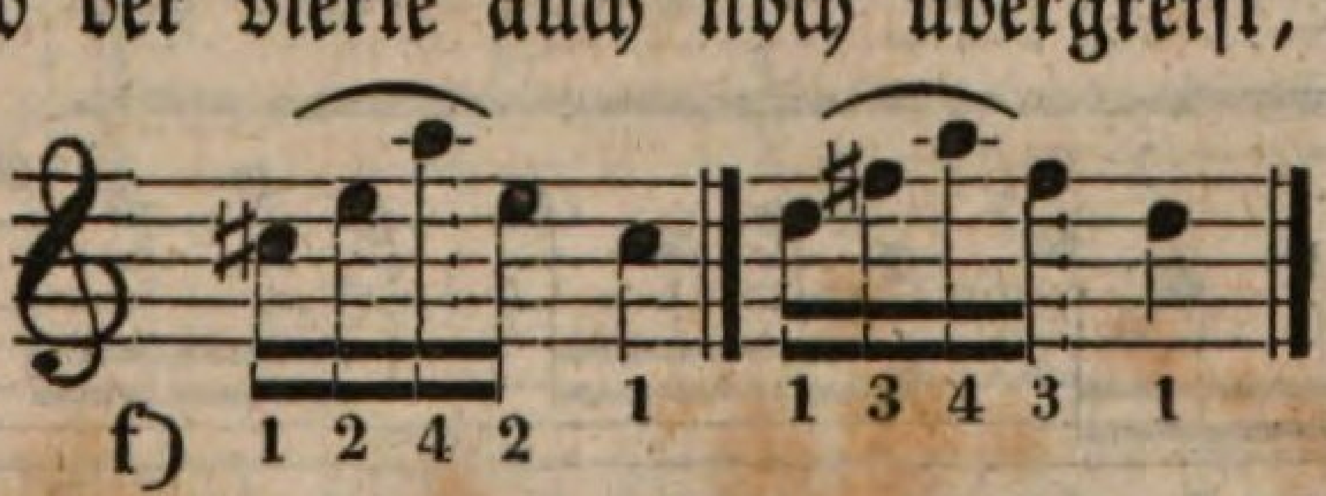
Töne, muß der erste Finger immer in die neue Lage einsetzen, wie aus Nr. 5. a) zu sehen; man spiele jedoch auch die zweite Fingersatzbezeichnung zur Uebung, da auch diese Applicatur ausnahmsweise hie und da angewendet werden muß. Aus dem bei Nr. 6. bezeichneten Fingersatz ersieht man, daß mit dem vierten Finger der Rückschritt gemacht werden kann; am häufigsten aber soll der zweite denselben machen, weil hierbei kein so großer Sprung mit der Hand gemacht zu werden braucht.

Sehr häufig kommen Passagen vor, wo es nicht nothwendig, sogar fehlerhaft ist, wenn unnützerweise eine Applikatur gewechselt wird; dies kann vermieden werden, wenn es möglich ist, einen höhern Ton durch Ausspannen des vierten Fingers zu nehmen, ohne daß die Hand ihre Stellung verändert. Z. B. a, b, c, d.



Auch erleichtert es oft die Ausführung einer Stelle, wenn der erste Finger einen weiter zurückliegenden Ton, ohne die Hand zu verrücken, erlangen kann, wie bei e).

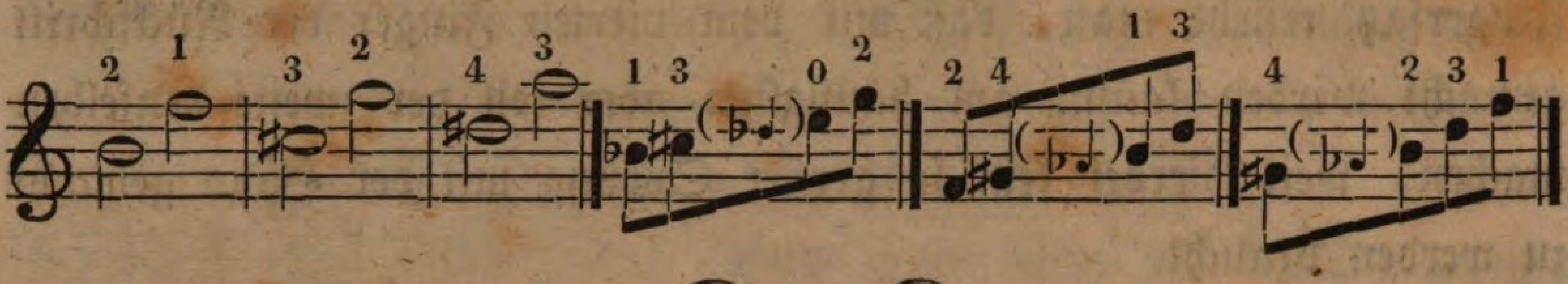
Ferner wird eine Passage leichter ausführbar, wenn der erste Finger zurück- und der vierte auch noch übergreift, wie folgt:

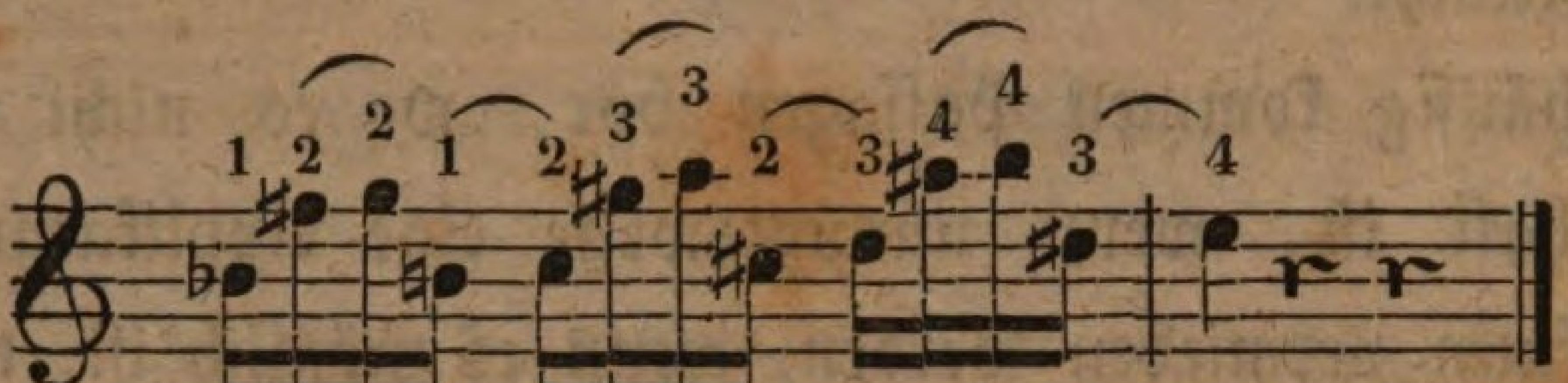


Die Hand muß bei allen diesen Beispielen eine bestimmte Lage behalten; a und c die erste, b, e und f die dritte und d die vierte.

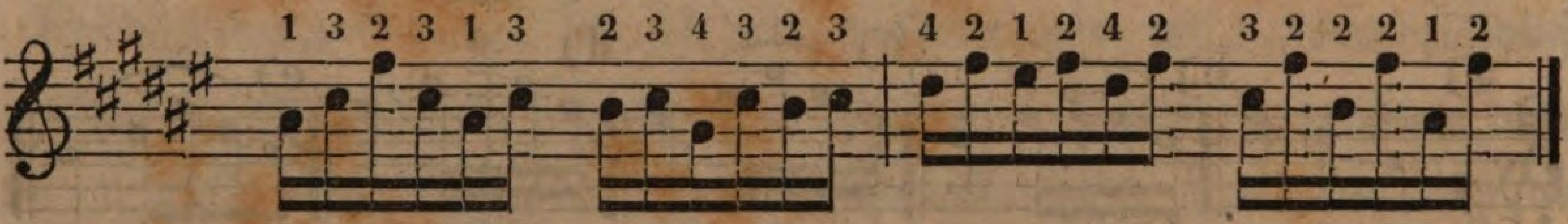
Oefterer sind auch Passagen auszuführen, wo zu einer Note ein

anderer Finger als der nach den Gesetzen bestimmte genommen werden muß, um das öftere Uebersetzen eines Fingers dadurch zu vermeiden, nemlich: bei falschen Quinten-, kleinen und verminderten Terzensprüngen, als:



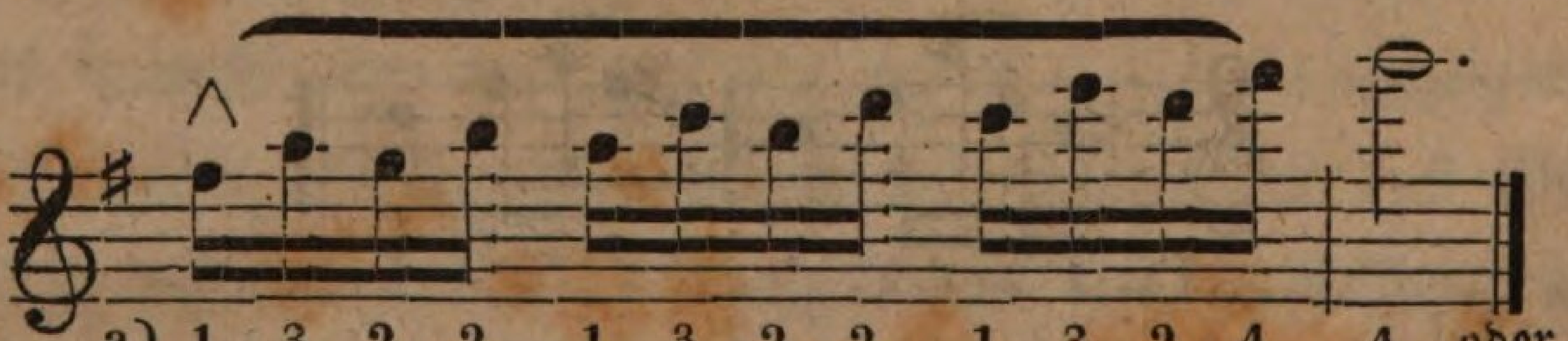


Es gibt auch Notenfiguren, welche in keiner der bisher angeführten Applikaturen auszuführen sind, z. B.



Hierbei muß die Hand ganz nahe dem Sattel gerückt werden, eigentlich mehr die Finger, als die ganze Hand. Dies nennt man in die halbe Applikatur rücken.

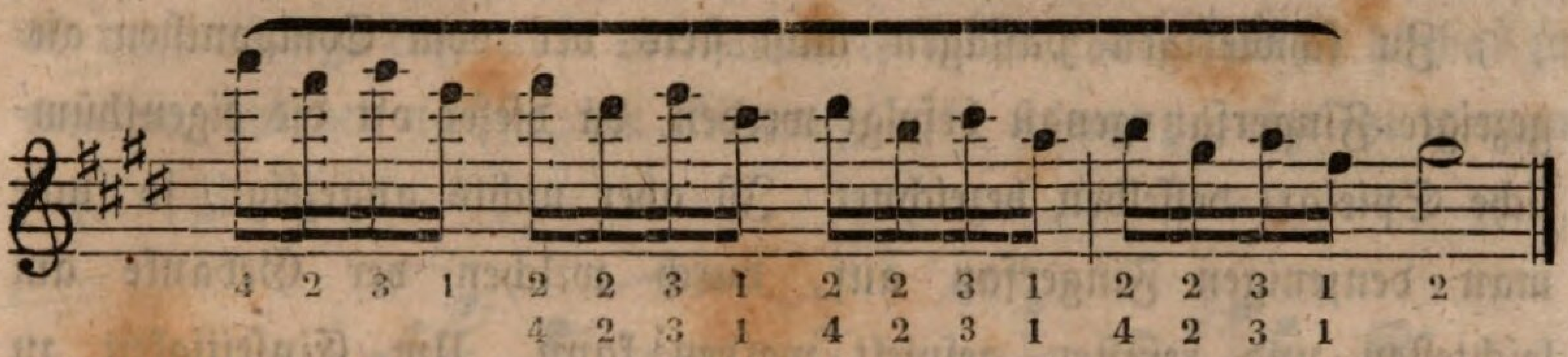
Um Stellen wie die folgende schön durch die Finger zusammenbindend ausführen zu können, muß der zweite Finger den Fortschritt machen.



Hieraus wird ersehen, daß beim Fingersatz a) der zweite Finger immer eine Applikatur überspringt, nämlich: aus der ersten in die

dritte, und aus dieser in die fünfte. Bei b) wird zwar auch nur eine Applikatur übersprungen, und ist dieser Fingersatz nicht geradezu zu verwerfen, doch ist der unter a) der bessere.

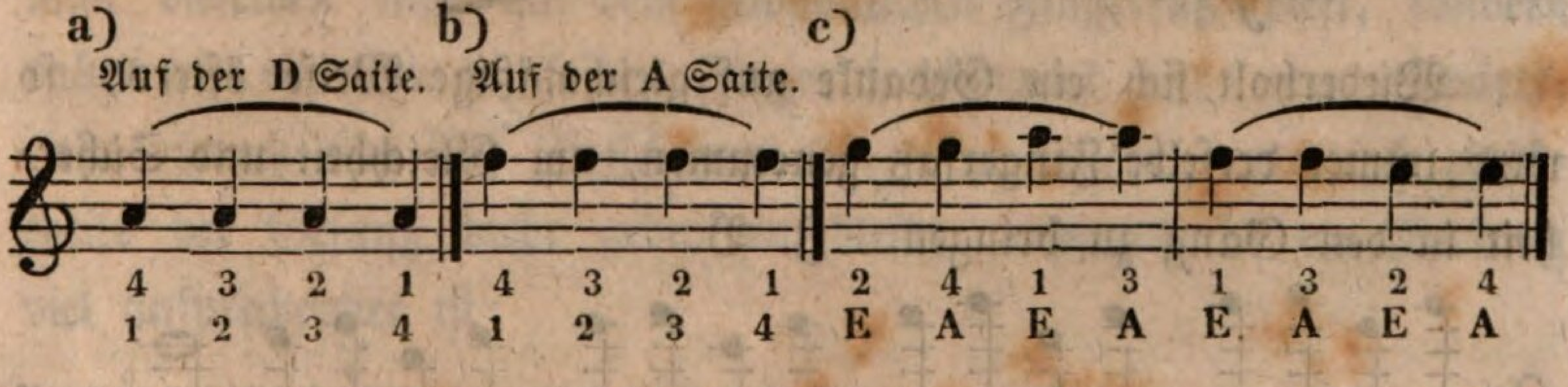
Zu derartigen **abwärts** gehenden Gängen wird derselbe Fingersatz genommen z. B.



Auch hier wird immer eine Applikatur übersprungen, aus der siebenten in die fünfte, aus dieser in die dritte und zuletzt in die erste.

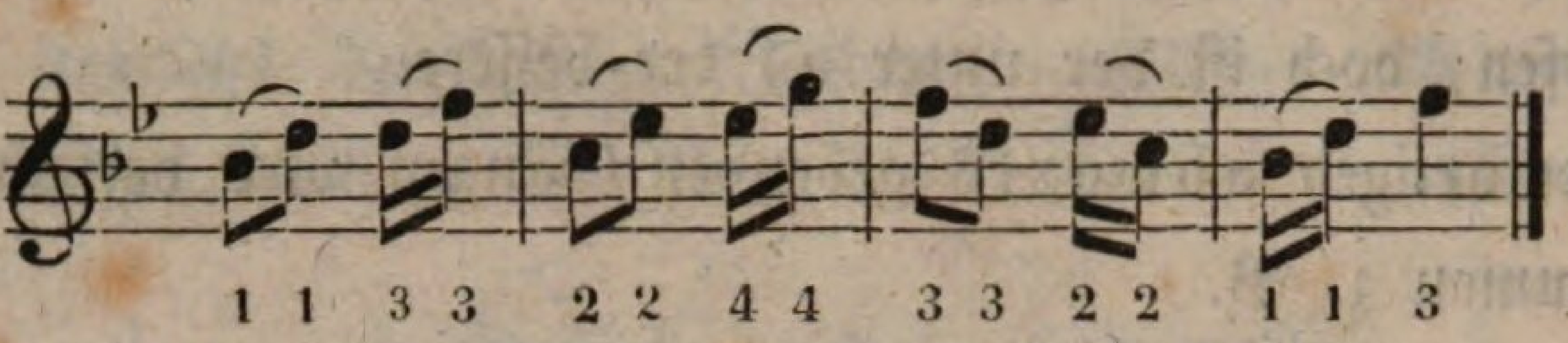
Dieser Fingersatz wird deßhalb angewendet, weil der zweite Finger die nöthige Kraft besitzt, derartige Bindungen leicht und schön auszuführen. Man sehe Anhang Nr. 7.

Zur Sicherstellung vor etwa einreißender Unreinheit, und um auch das Ohr an den Unterschied der Töne, ob dieselben rein oder falsch sind, zu gewöhnen, probire man folgende Musterbeispiele auf verschiedene Arten.

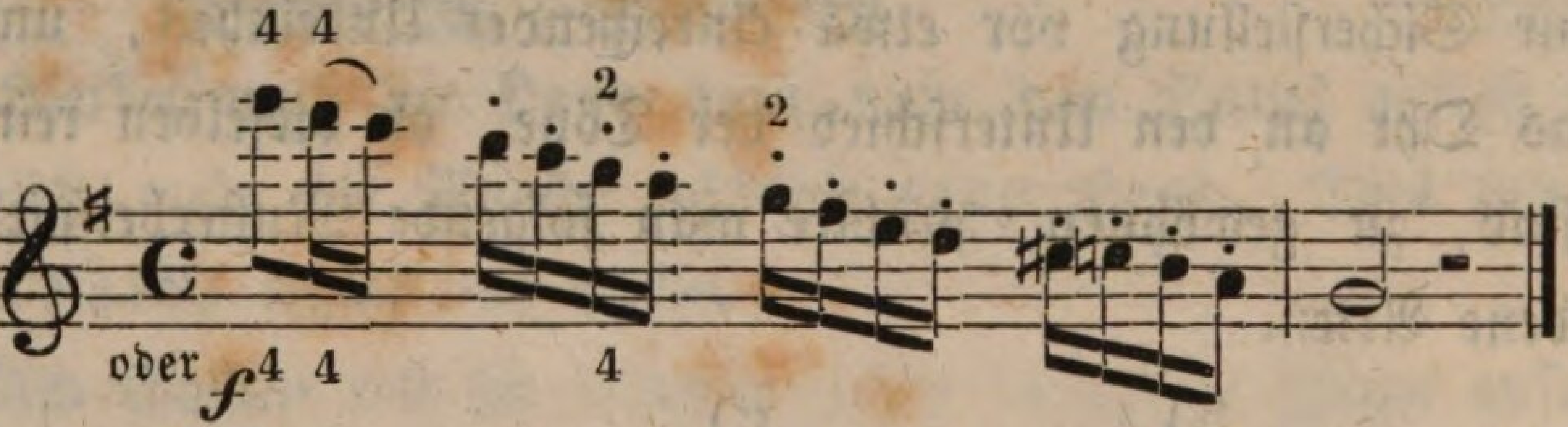


Bei a, b, muß der nächste Finger genau denselben Platz treffen, welchen der vorhergehende verlassen, ohne durch langes Suchen ein Schwanken des Tones zu verursachen. Die Buchstaben unter den Zahlen bei c, zeigen die Saite an, auf welcher der Ton genommen

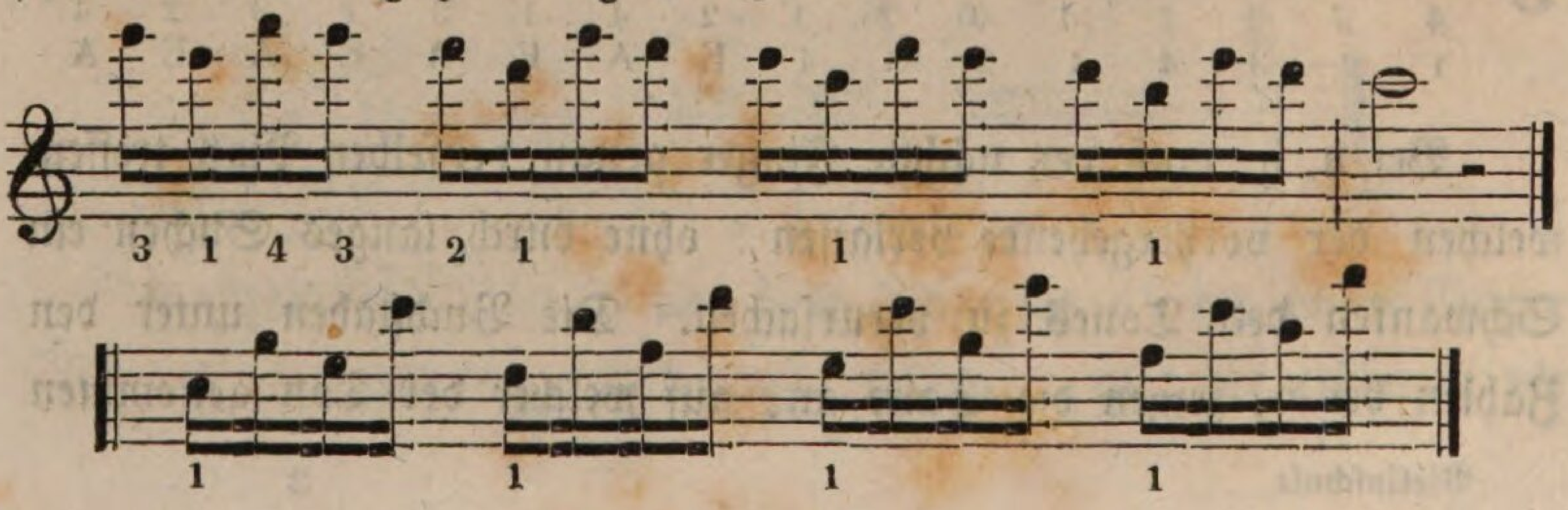
werden soll. Hier folge noch ein Beispiel, welches ganz auf der A Saite gespielt wird.



Zu schwierigen Passagen muß stets der vom Componisten angezeigte Fingersatz genau befolgt werden, da dieser oft die eigenthümliche Spielart desselben bezeichnet. Ist aber nichts angezeigt, so suche man denjenigen Fingersatz auf, durch welchen der Gedanke am leichtesten und reinsten gespielt werden kann. Um Einseitigkeit zu vermeiden, spiele man eine Stelle oft, mit jedesmaliger Veränderung des Fingersatzes, wodurch man die Fertigkeit erlangt, schnell den richtigen und passendsten aufzufinden. Im Allgemeinen benutzt man die halben Töne zum Auf- oder Abwärtsgleiten, oder diejenige Applikatur, wo der festeste Stützpunkt ist, wie die dritte und erste.

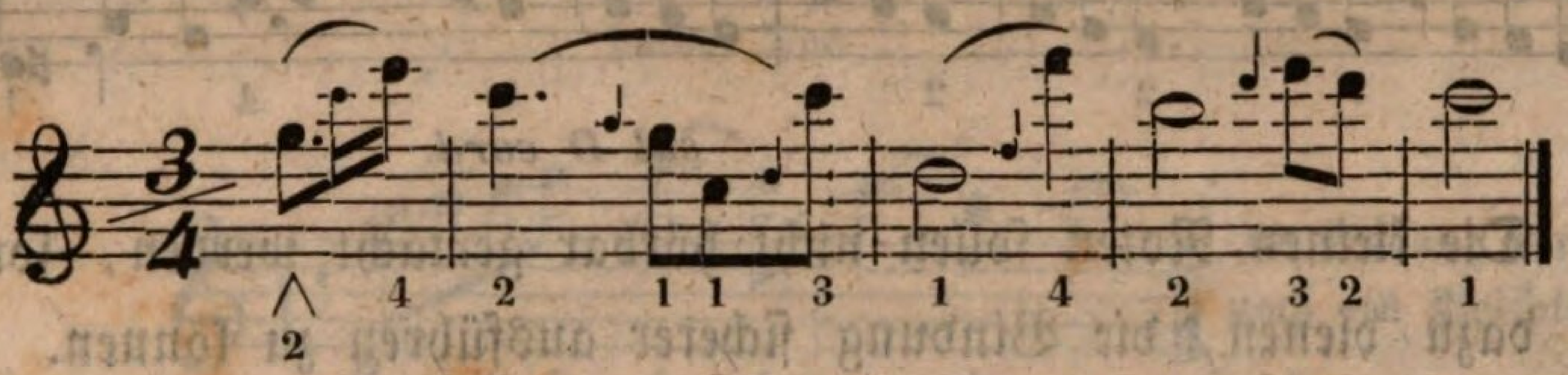


Wiederholt sich ein Gedanke auf gleichmäßige Weise öfters, so wird immer derselbe Fingersatz genommen, um Gleichheit und Sicherheit in den Gang zu bringen. Z. B.



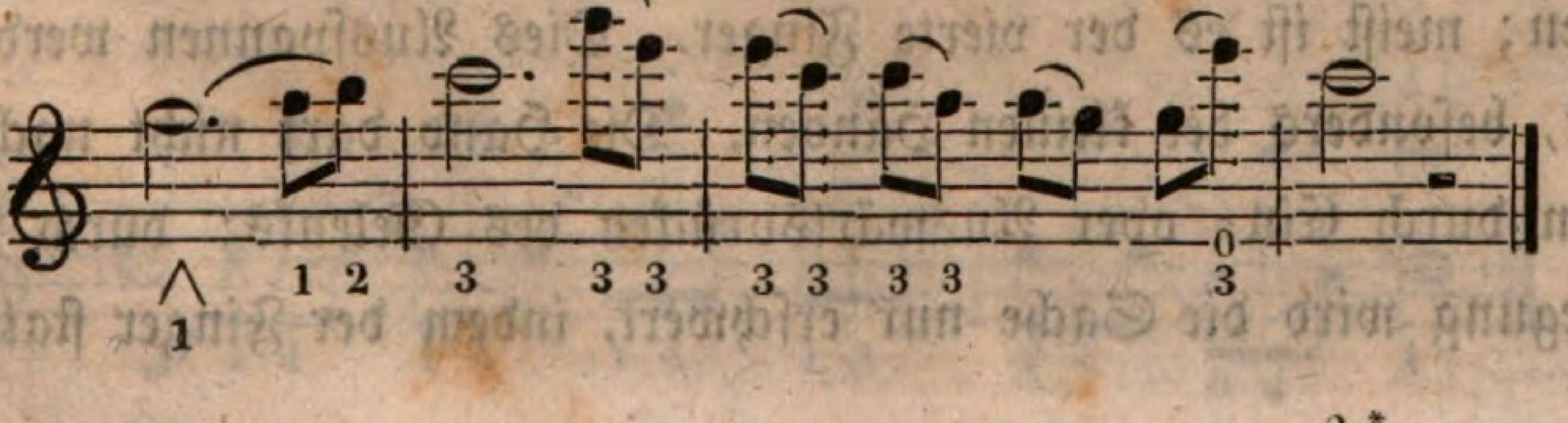
Viele Passagen werden am leichtesten und effektvollsten in einer Lage ausgeführt. Siehe die Beispiele unter Nr. 8. I. a, b, c, d; unter 7 II. a, b, c, finden sich Beispiele für jede Applikatur.

Sind weit entfernt liegende Töne gebunden auszuführen, so muß der Finger, welcher vor dem Sprunge auf der Saite liegt, sanft in die dazu nöthige Lage auf- oder abwärts rücken, aber ohne es hörbar zu machen, bis der nächste, die Bindung nicht störend, aufgesetzt werden kann. Z. B.

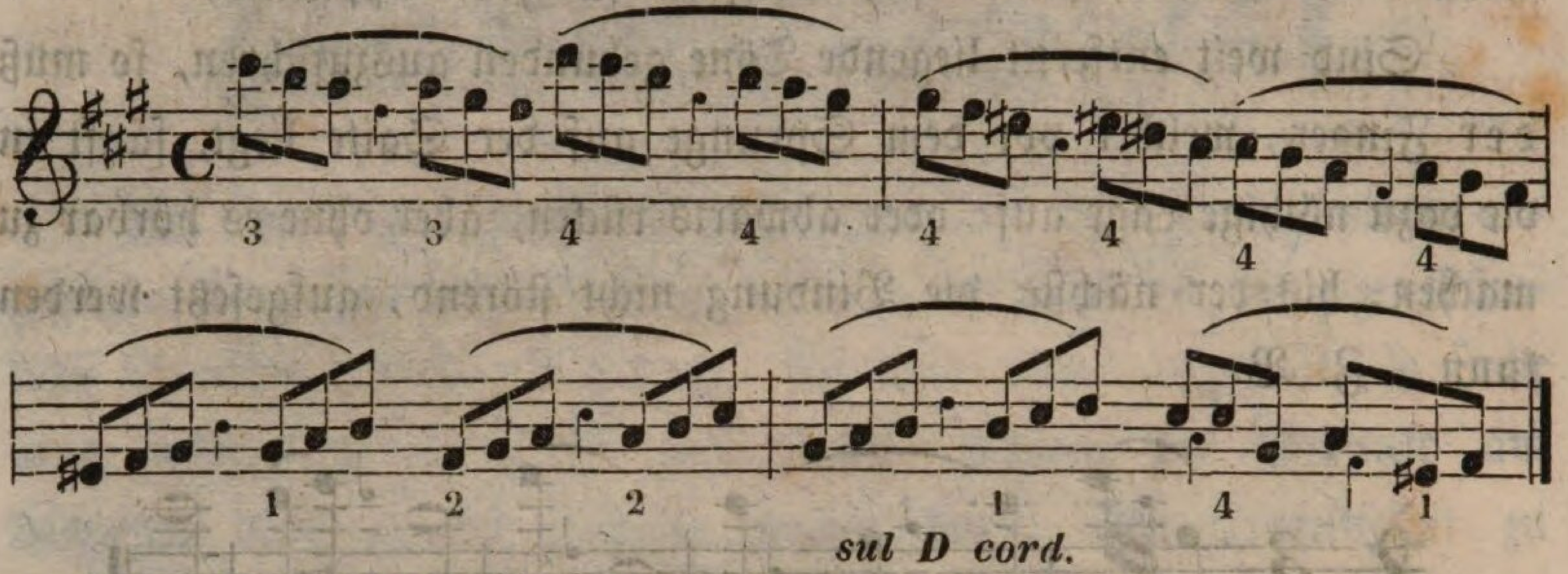


Der zweite Finger im Anfang muß weich in die vierte Lage, (die kleine Note c treffend) aber nicht hörbar, geführt werden, alsdann ist das e leicht zu finden, und die Bindung erleidet keinen Anstoß. Auf diese Art fahre man bei den übrigen Applikaturwechseln fort, ohne die angeführten kleinen Noten hörbar auszuführen.

Gesangstellen erhalten oft einen eigenthümlichen Ausdruck, wenn man dieselben nicht mit dem gewöhnlichen Fingersatz spielt, sondern dabei mit ein und demselben Finger fortschreitet, auf- oder abwärts, (ohne jedoch eine Art Zwischenton hören zu lassen), wodurch einestheils der Gesang mehr gebunden bleibt, anderntheils die Wirkung viel ansprechender ist:

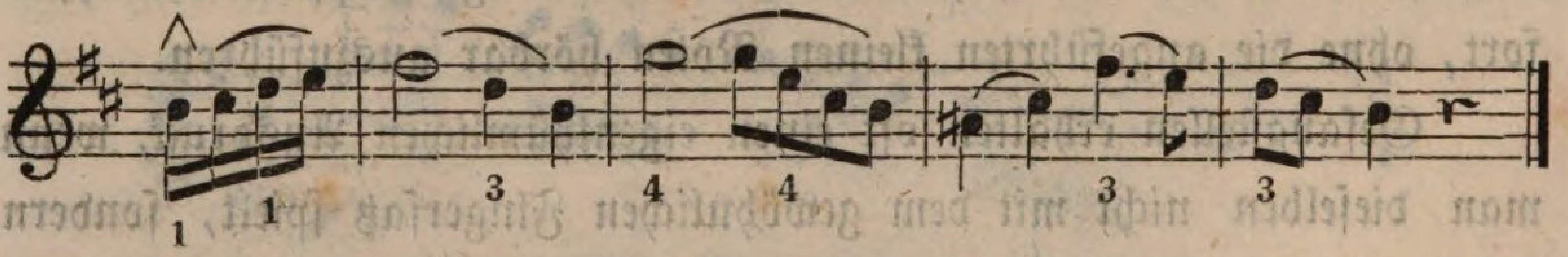


Man gleitet auch mit einem Finger ab, um einen andern auf denselben Platz setzen zu können, wobei aber kein Mittelton gehört werden darf, z. B.



Die kleinen Noten sollen nicht hörbar gemacht werden, sondern nur dazu dienen, die Bindung sicherer ausführen zu können. Das unter dem vierten Takt stehende sul D Cord. (auf der D Saite) bedeutet: daß diese Stelle auf der D Saite gespielt werden soll.

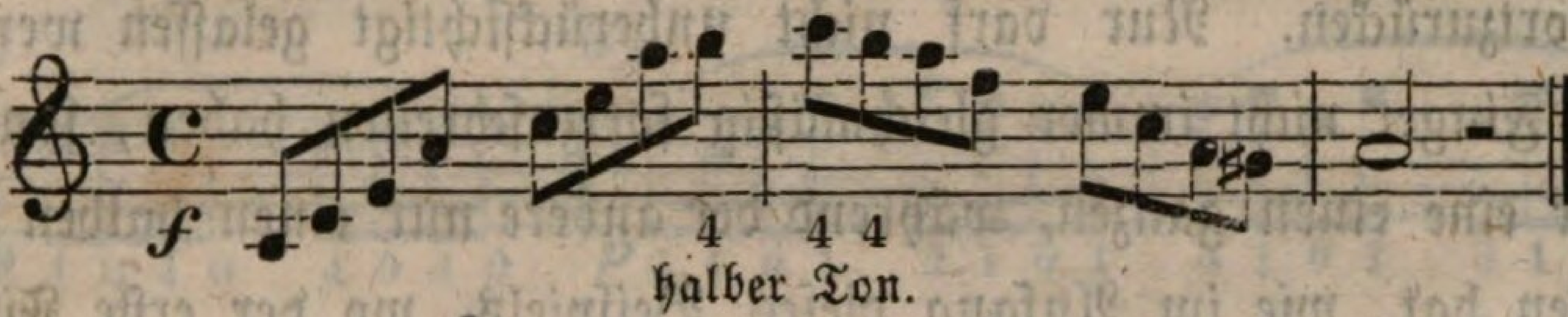
Auch werden viele Stellen auf einer Saite gespielt, ohne daß es angezeigt ist, wodurch der Vortrag mehr Abwechselung erhält. Z. B.

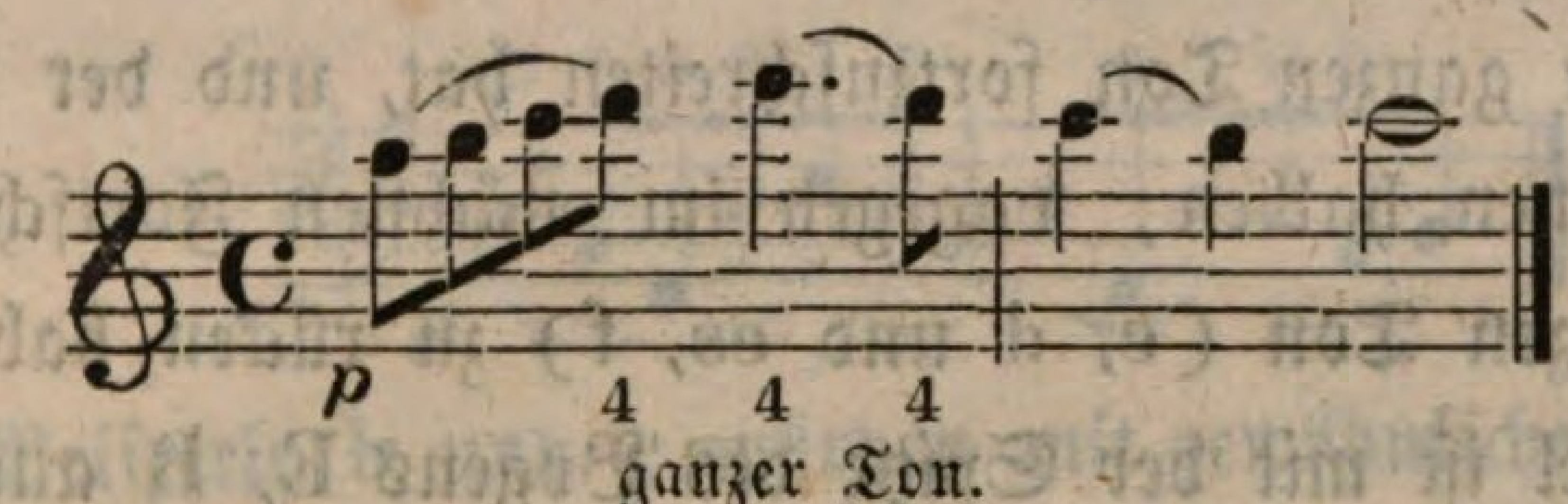


Diese vier letzten Beispiele sind mit ganzer Bogenlänge auszuführen.

Oefters muß man einen der beiden letzten Finger weiter ausspannen, um eine Passage leichter und wirksamer herausbringen zu können; meist ist es der vierte Finger. Dies Ausspannen werde sehr geübt, besonders bei kleinen Händen. Die Hand darf nicht nachhelfen wollen durch Ein- oder Auswärtsdrücken des Gelenks; durch letztere Bewegung wird die Sache nur erschwert, indem der Finger statt vor-

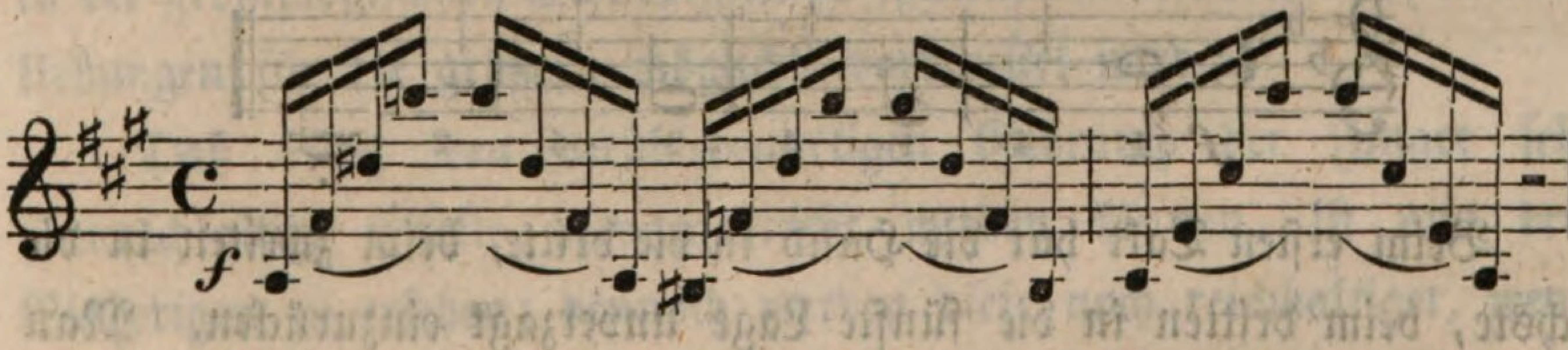
wärts, (wie man irrthümlich glaubt) zurückgezogen wird; um nicht in diesen Fehler zu verfallen, lasse man die vorhergehenden Finger auf den Saiten liegen, und suche den höhern Ton durch alleiniges Ausspannen des vierten Fingers, ohne die anderen zu verrücken, zu erreichen:



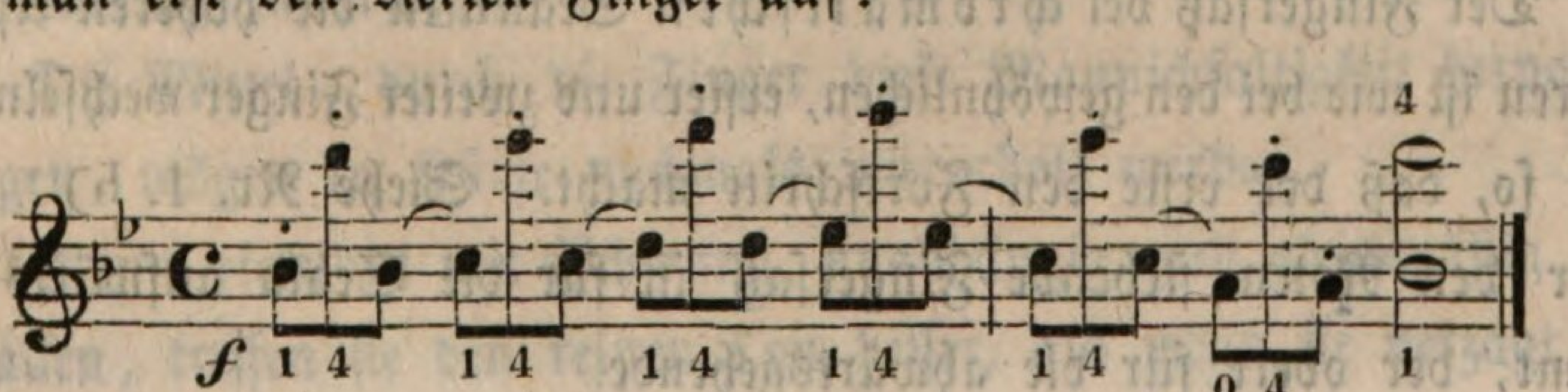


Im Anhang Nro. 9 noch ein Beispiel.

Die schwierigste dieser Ausspannungen ist die über alle vier Saiten, wo der tiefste Ton fest gehalten, und der höchste, ohne Nachhülfe der Hand, mit dem vierten Finger erreicht werden muß. Folgendes Beispiel wird mit der obern Hälfte des Bogens (C, B) ausgeführt.



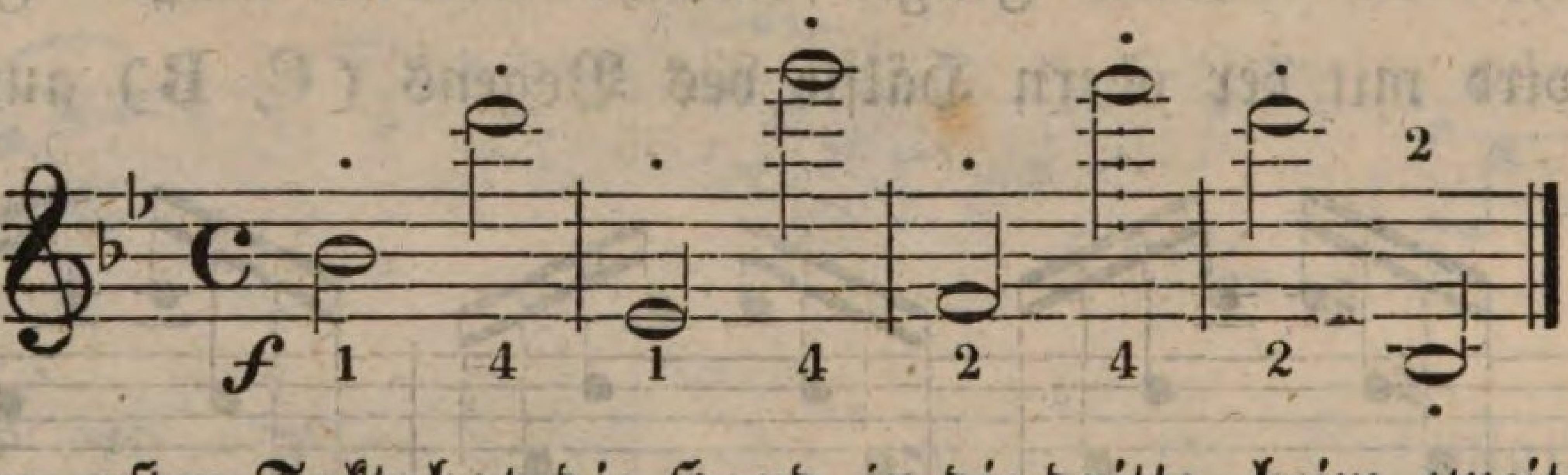
Da sich bei Decimengängen das Handgelenk gern zurückzieht, so setze man erst den vierten Finger auf:



Hierbei dürfen der zweite und dritte Finger nicht in die Höhe gestreckt werden, welches die Ausführung nur erschwert, sondern müssen immer, wie auf der Saite liegend, frei darüber gehalten werden. Die Hand muß ganz steif fortgerückt werden, beide Finger fest liegen lassend; der erste Finger hat mit Sicherheit in den nächsten Ton fortzurücken. Nur darf nicht unberücksichtigt gelassen werden, daß die Finger nicht immer gleichmäßig fortzuschreiten haben, sondern daß der eine einen ganzen, während der andere nur einen halben Ton zu rücken hat, wie im Anfang dieses Beispiels, wo der erste Finger von b zu c einen ganzen Ton fortzuschreiten hat, und der vierte von d zum es nur einen halben, dagegen im nächsten Fortschritt beide Finger einen ganzen Ton (c, d und es, f) zu rücken haben.

Das Beispiel ist mit der Spitze des Bogens E, B auszuführen.

Sind weit auseinander stehende Intervalle durch Abstoßen auszuführen, so rücke man die Hand schnell und sicher in diejenige Applikatur, in welcher der hohe Ton gegriffen werden muß:

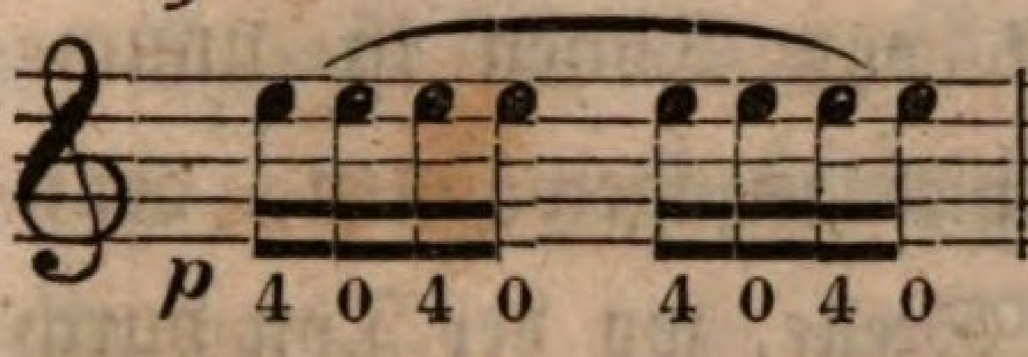


Beim ersten Takt hat die Hand in die dritte, beim zweiten in die sechste, beim dritten in die fünfte Lage unverzagt einzurücken. Man brauche die ganze Bogenlänge zu jeder Note und stoße diese scharf an.

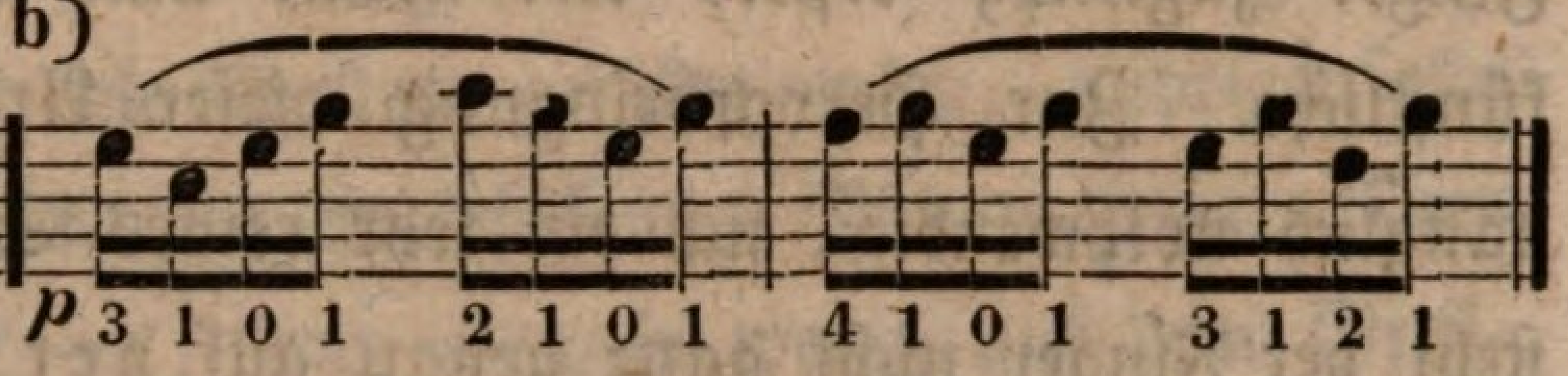
Der Fingersatz bei chromatischen Scalen in die höheren Applikaturen ist wie bei den gewöhnlichen, erster und zweiter Finger wechseln ab, aber so, daß der erste den Fortschritt macht. Siehe Nr. 1. b) Der unter den Noten stehende Fingersatz ist für die Scala aufwärts bestimmt, der obere für die abwärtsgehende.

Die leeren Saiten werden angewendet, um in eine Passage Abwechselung und eine gewisse leichte Art von Effekt zu bringen; namentlich wechselt man gern mit Fingersatz und leerer Saite ab, wenn ein Ton sich oft nacheinander wiederholt, wie bei a (ist mit ganzer Bogenlänge auszuführen);

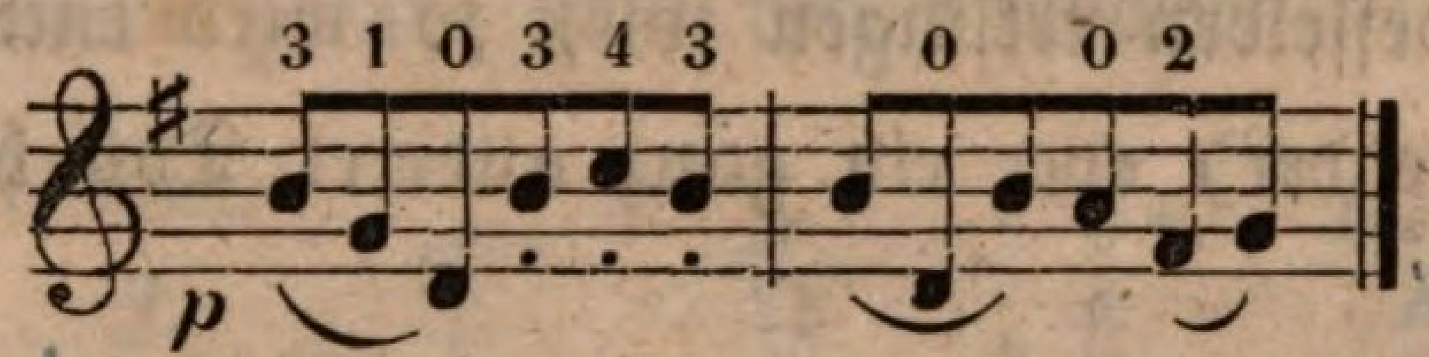
a)



b)



c)



Die Beispiele b und c würden mit gewöhnlichem Fingersatz sehr matt klingen, hingegen mit dem beigefügten die Wirkung hervortreten wird. b) mit der obern Hälfte des Bogens C, B, c) in der Mitte F, G, spielend.

Alle bisher angeführten Notenbeispiele suche man nach und nach in der größtmöglichsten Schnelligkeit zu spielen, damit durch diese kleinern Uebungen für die größern möglichst vorbereitet wird.

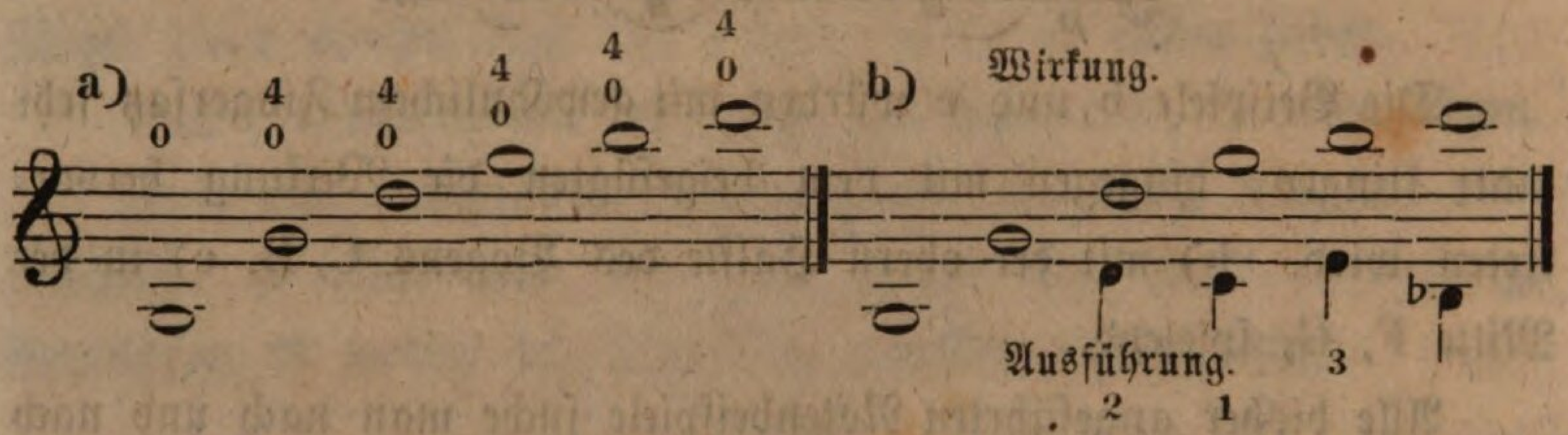
Daß durch den verschiedenartigen Gebrauch der Finger sehr mannichfaltige Effekte hervorgebracht werden können, ist aus dem Bisherigen zu ersehen; dennoch werden diese noch reichhaltiger, wenn Bogenführung und Fingersatz vereint dahin wirken, Abwechselung in den Vortrag zu bringen.

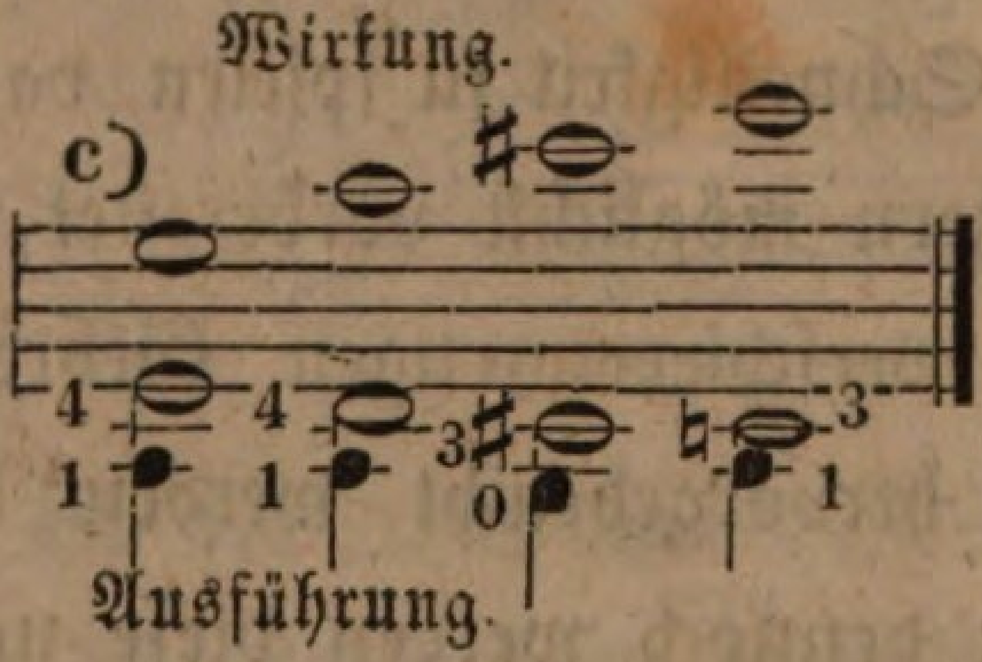
Die Mittel, durch die Finger diese Mannichfaltigkeit hervorzubringen, mögen in Kürze nochmals wiederholt werden.

Wenn dieselben mit Schwung, unabhängig und gleichmäßig niederfallen, treffen sie den reinen Ton besser, als wenn sie verzagt und

locker auf die Saite gesetzt werden; auch können die Töne durch richtige Behandlung der Finger deutlicher vernommen werden. Gleiche Fingerbewegung ist eine Hauptbedingung des deutlichen Vortrags.

Flageolettöne werden hervorgebracht entweder durch leichtes Aufsetzen eines Fingers, oder durch festes und leichtes Aufsetzen zweier Finger zugleich; erstere Art nennt man die natürliche, letztere die künstliche. Zur Hervorbringung dieser Art von Tönen ist unumgänglich nothwendig, sich ein sehr reines Spiel anzugewöhnen, denn steht der Finger nicht ganz genau auf der Stelle, wo der Ton durch festes Aufsetzen desselben erklingen soll, so wird entweder gar keiner, (nur ein schnurrender) oder ein ganz anderer Ton hörbar.



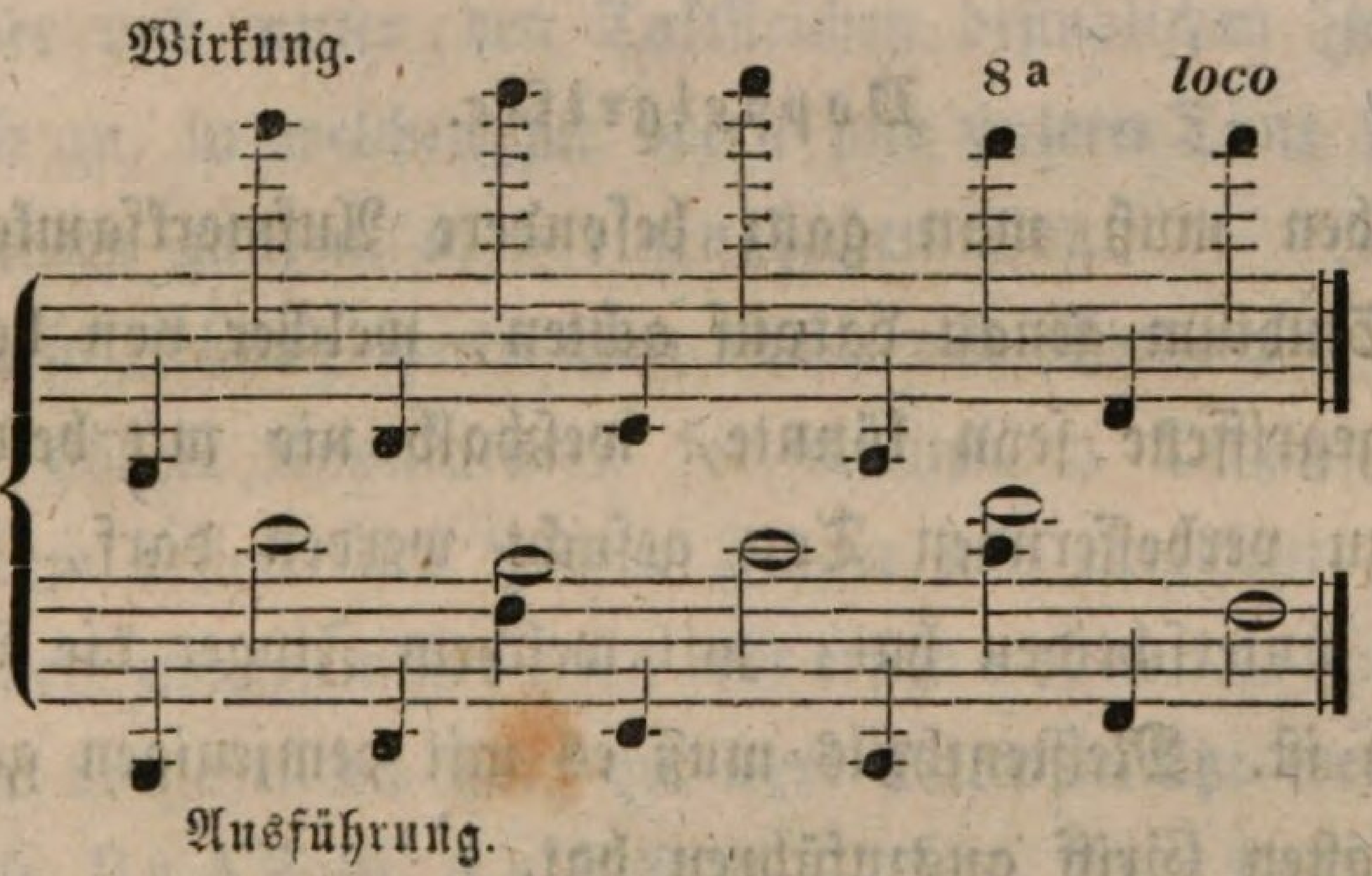


Diese drei Beispiele sind auf der G Saite zu machen, aber auf der D, A, E Saite ebenfalls auszuführen.

Bei a) gleitet der Finger leicht dem Steege zu, als wenn die Töne durch festes Aufsetzen hervorgebracht werden sollten. Bei b) wird der Finger leicht auf den Platz gestellt, wo die untere bezeichnete Note gegriffen wird, wodurch die obern Noten erklingen; c) wird

der erste Finger fest und der vierte oder dritte Finger leicht aufgesetzt, aber sehr genau auf die Stelle, wo der natürliche Ton hervorgebracht wird; letztere sind die künstlichen Flageolettöne. Anhang Nr. 10. a, b. findet man Flageolettscalen.

Durch dieses Hülfsmittel sind entfernte Intervalle leicht zu treffen. Zur Hervorbringung der Flageolettöne ist nothwendig, daß der Bogen sehr leicht über die Saiten geführt wird, widrigenfalls dieselben nicht ansprechen und nur ein pfeifender Ton entsteht. Derselbe darf aber nicht am Steeg, und eben so wenig auf dem Griffbrett streichen, sondern gerade über den F Löchern.



Verschiedenartiger Charakter der vier Saiten.

Der Klang der Quinte (E Saite) ist klar und silberhell, deßhalb sich auch brillante hervorstechende Passagen hauptsächlich dafür eignen. Sehr gesteigerte leidenschaftliche Gesangstellen machen sich am besten auf dieser Saite. Die Quinte gibt durch ihren Contrast den auf den mittleren Saiten hervorgebrachten Tönen mehr Sanftheit und hebt besonders diejenigen der tiefern Saite. Die untere Lage der Quinte

kann man keck und auch wieder schmeichelnd behandeln, hingegen die hohen Töne nur durch leichte, weiche Striche gut und schön ansprechen.

Die A Saite hat einen sanften und durchdringenden Ton, welcher sich besonders zu weichen, gemüthlichen Stellen eignet.

Die D Saite läßt ein großartiges, majestätisches Spiel zu, ohne gerade die Kraft der G Saite zu besitzen.

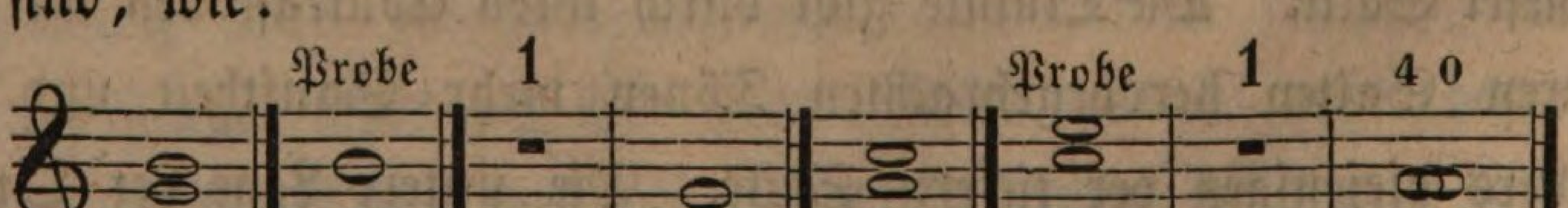
Die G Saite führt so zu sagen die Herrschaft der Violine, da auf derselben ein sehr großartiges Spiel entwickelt werden kann. Ist die Saite in sich rein und klingend, so kann man mit den tiefen Tönen den Ausdruck bis zum Erhabenen steigern.

Doppelgriffe.

Denselben muß man ganz besondere Aufmerksamkeit widmen, und beim Studium genau darauf achten, welcher von beiden Tönen der falsch gegriffene seyn könnte, weßhalb nie mit beiden Fingern nach dem zu verbessernden Ton gesucht werden darf, sondern das Ohr erst zu unterscheiden hat, mit welchem Finger die Verbesserung vorzunehmen ist. Meistentheils muß es mit demjenigen geschehen, der den schwierigsten Griff auszuführen hat.

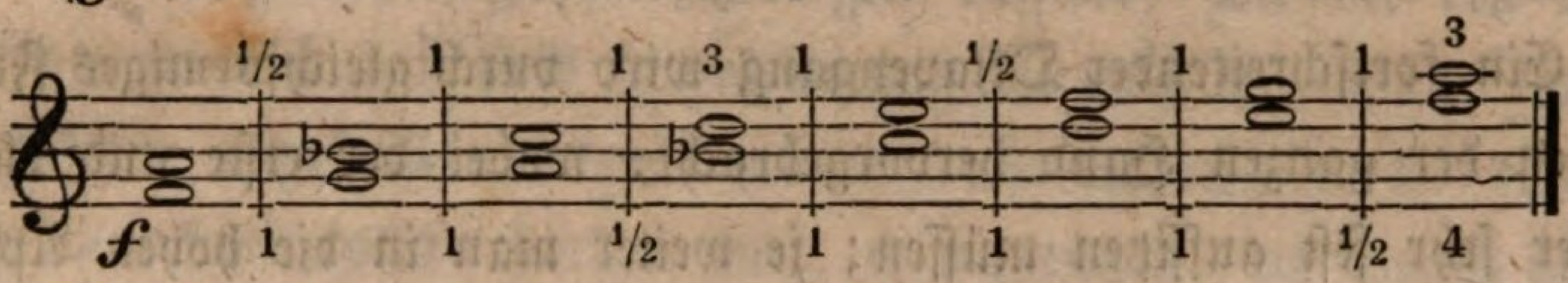
Es darf keine der zugleich anzustreichenden Saiten stärker als die andere mit dem Bogen belegt werden, da beide Töne harmonisch gleich erklingen sollen. Die Finger müssen zugleich niederfallen, nicht einer später als der andere.

Als gute Vorübung in Doppelgriffen nehme man solche, wobei die leere Saite als Probe benützt werden kann, ob die Töne ganz rein sind, wie:



während der genau einzuhaltenden Pausen prüfe man, wo und in wiefern gefehlt worden.

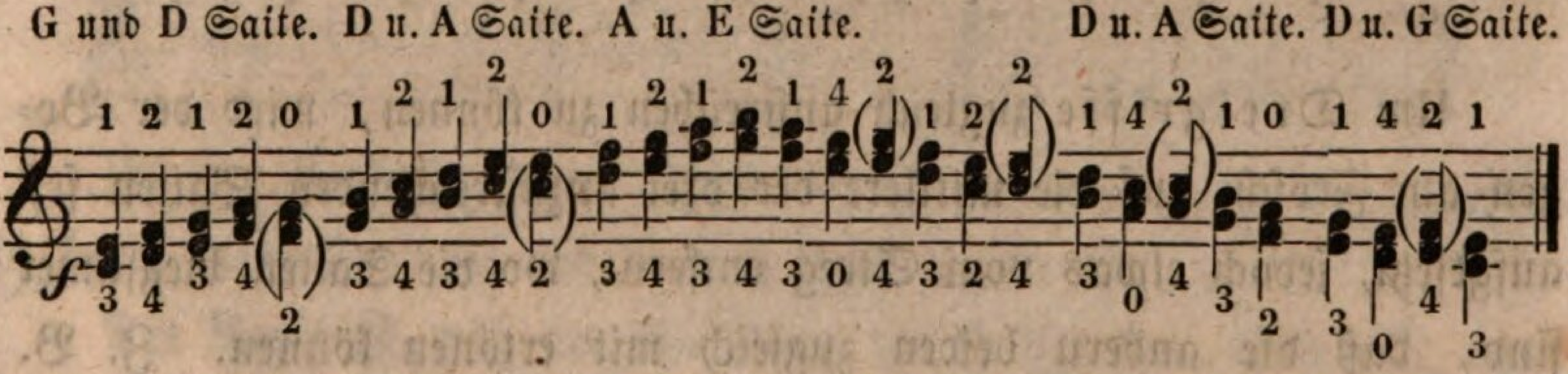
Als ein gutes Hülfsmittel ist auch zu empfehlen, besonders die Intervalle zu berücksichtigen, wie weit der Doppelgriff entfernt liegt; denn oft muß bei fortlaufenden Doppelgriffen ein Finger einen ganzen Ton rücken, während der andere nur einen halben fortzuschreiten hat. Z. B.



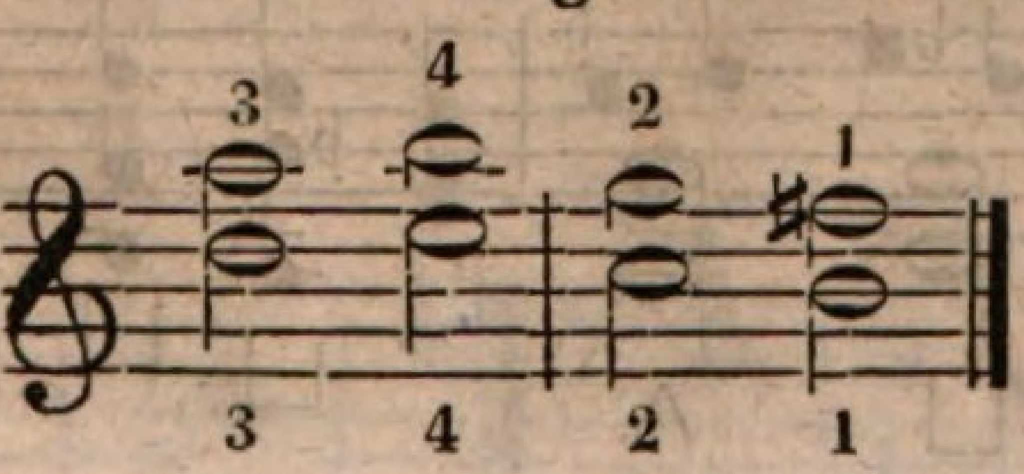
Die über und unter den Taktstrichen befindlichen Zahlen zeigen die Intervalle an, in welchen die obern und untern Töne fortschreiten, z. B. f, g einen ganzen, a, h einen haben Ton.

Auch diese Uebung spiele man durch alle Tonarten.

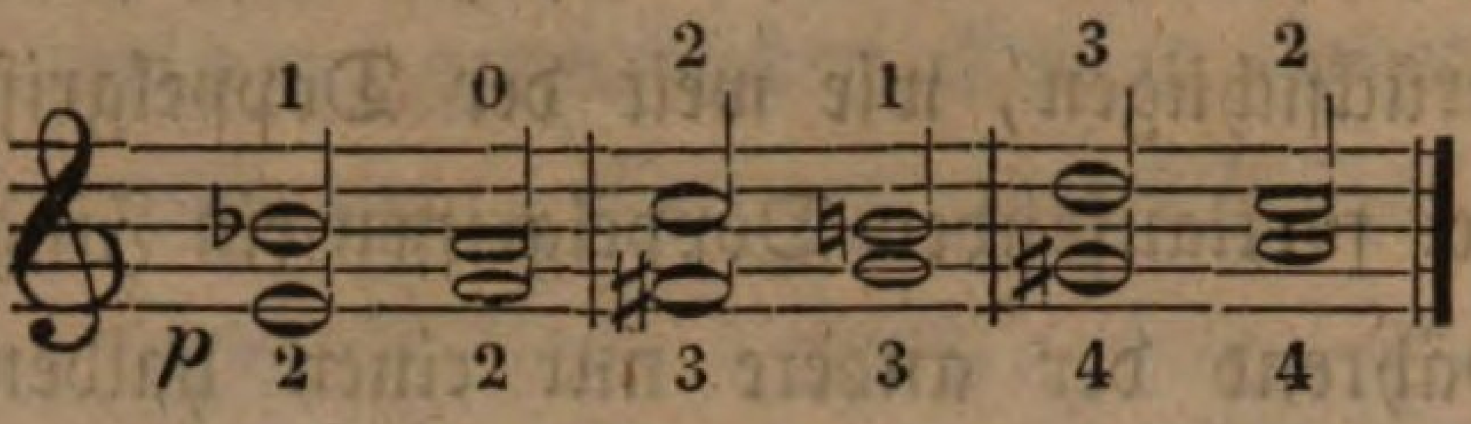
Bei in höhere Applikaturen fortschreitenden Terzengängen wird immer mit dem ersten und dritten Finger neu eingesetzt, und zurück entweder mit dem zweiten und vierten oder ersten und dritten Finger, diesen, wenn bei der vorgehenden Terz die leere Saite benützt werden konnte.



Reine Quinten werden durch gleichmäßiges Aufsetzen eines Fingers auf zwei nebeneinander liegende Saiten hervorgebracht:

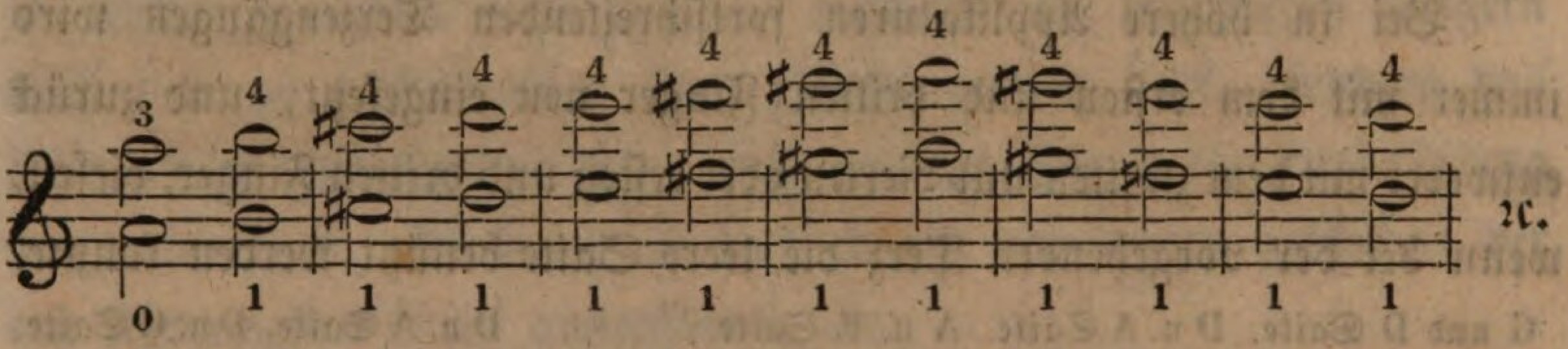


Um auch hinsichtlich Versetzung der Finger in Doppelgriffen bei falschen Quinten eine Anleitung zu haben, möge hier ein Beispiel der Art folgen:

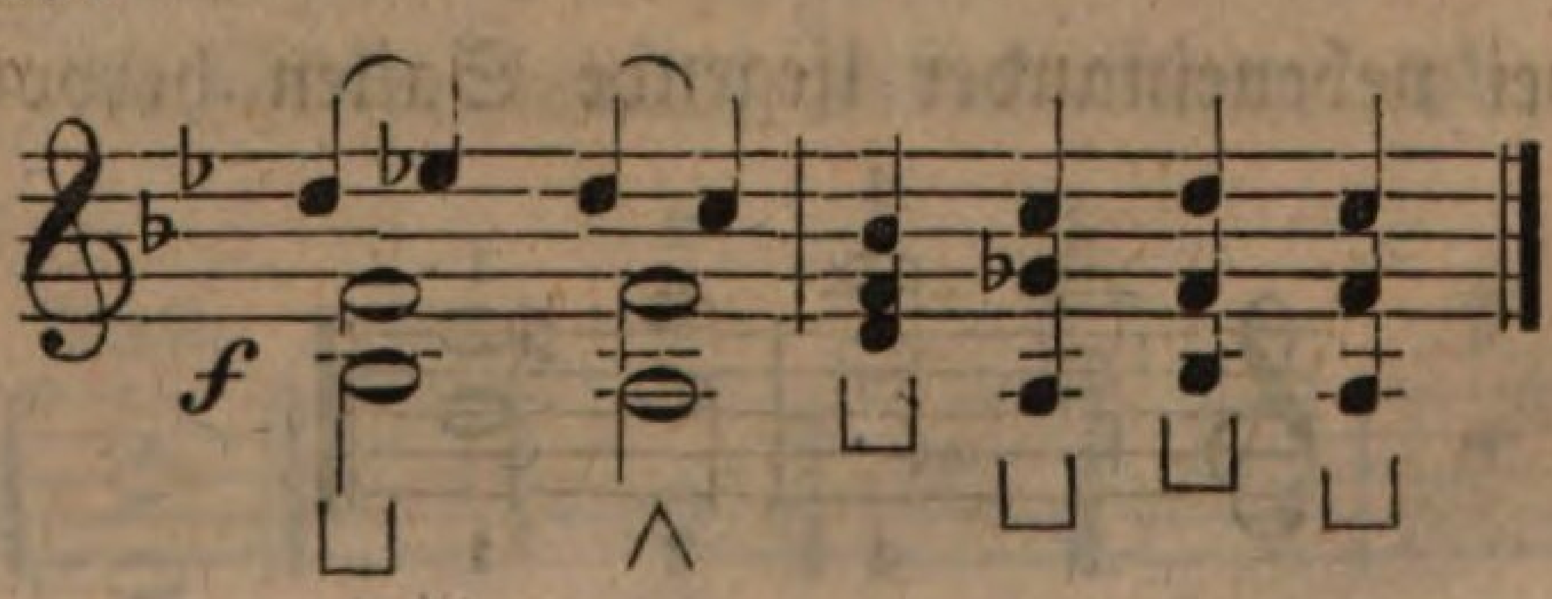


Die Sexten werden wie die Terzen behandelt.

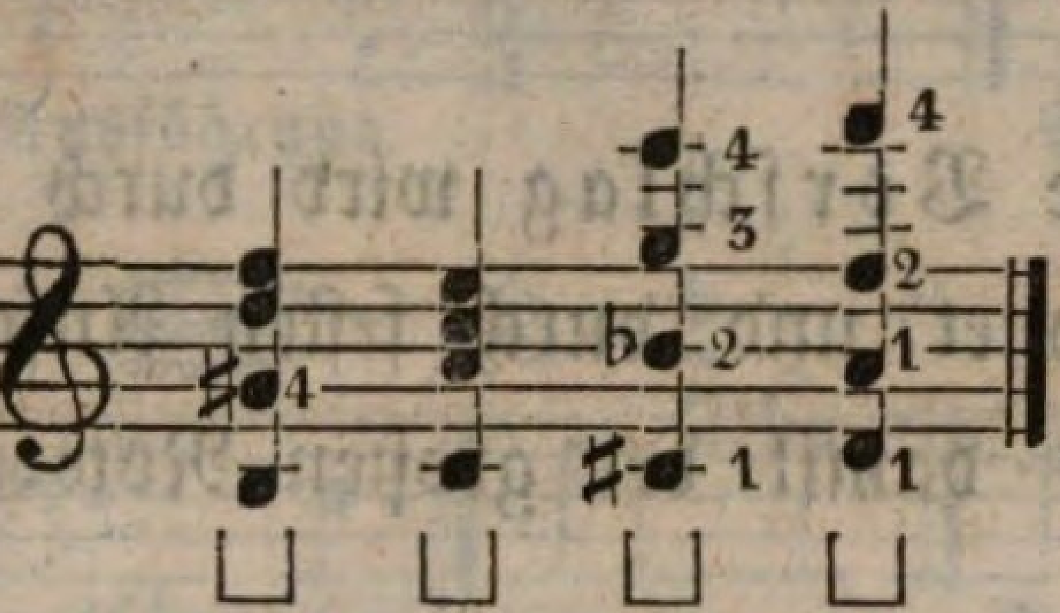
Ein fortschreitender Oktavengang wird durch gleichförmiges Fortschieben der ganzen Hand hervorgebracht, wobei der erste und vierte Finger sehr fest aufsitzen müssen; je weiter man in die hohen Applikaturen kommt, um so mehr müssen sich der erste und vierte Finger nach und nach nähern, weil, wie schon früher bemerkt, die hohen Intervalle durch die kürzer werdende Mensur sehr nahe beisammen zu liegen kommen. Die Finger dürfen dabei die Saiten nicht verlassen.



Um *Dreigriffe* zugleich anstreichen zu können, wird der Bogen am Frosch auf die mittlere der drei anzustreichenden Saiten fest aufgesetzt, jedoch etwas vom Steeg entfernt, wo die Saiten biegsamer sind, daß die andern beiden zugleich mit ertönen können. Z. B. hier die D Saite:



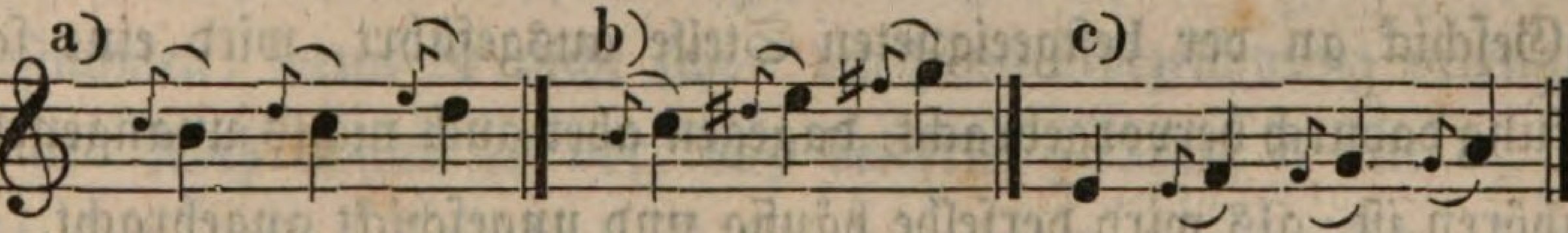
Sind **vierstimmige Griffe** zu spielen, so ist es oft nothwendig, außergewöhnlichen Fingersatz zu gebrauchen, man sehe:



Die Bogenführung betreffend gilt dasselbe, wie bei den Dreigriffen; nämlich daß stets so vollstimmig wie möglich, ohne zu kratzen, die Akkorde angestrichen werden müssen, nie einfach, d. h. daß ein Ton nach dem andern hörbar wird, wenigstens soll der Bogen immer zwei Saiten zugleich berühren. Vierstimmige Akkorde sollen immer im Herunterstrich gemacht werden.

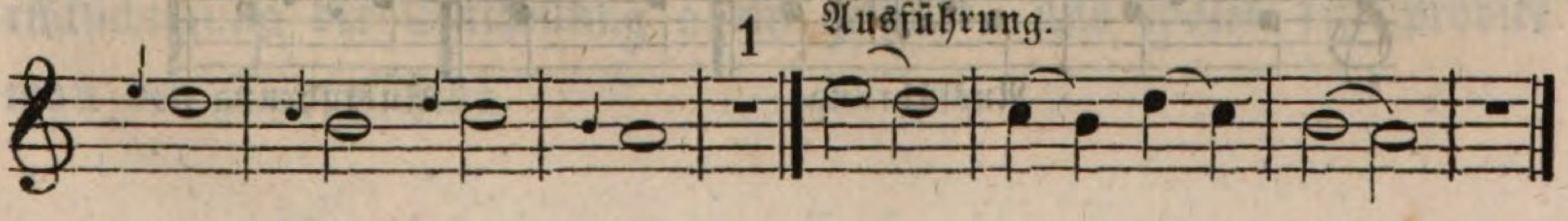
Besondere Fingerübungen bei Verzierung des Gesanges.

Der **Vorschlag** wird durch eine kleine Note vor einer größern bezeichnet und bildet abwärts entweder einen ganzen oder halben Ton a), aufwärts dagegen immer nur einen halben b).



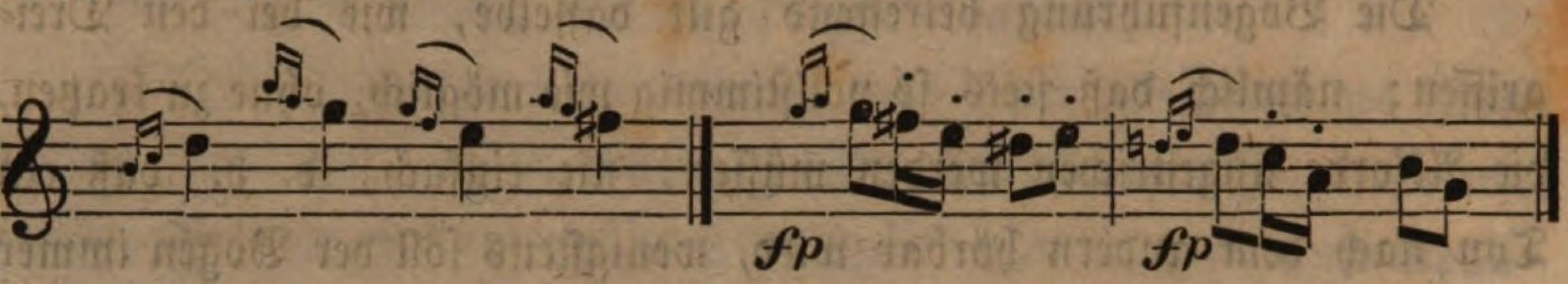
Ist der Vorschlag eine Wiederholung des vorhergehenden Tones, so kann man ihn auch als ganzen Ton anwenden c).

Die Regel ist, daß der Vorschlag die Hälfte der Note gilt, vor welcher er steht, und darf nie zu stark oder zu schwach gemacht werden, sondern stets dem Charakter der Stelle, welche er auszuschmücken hat, entsprechend.



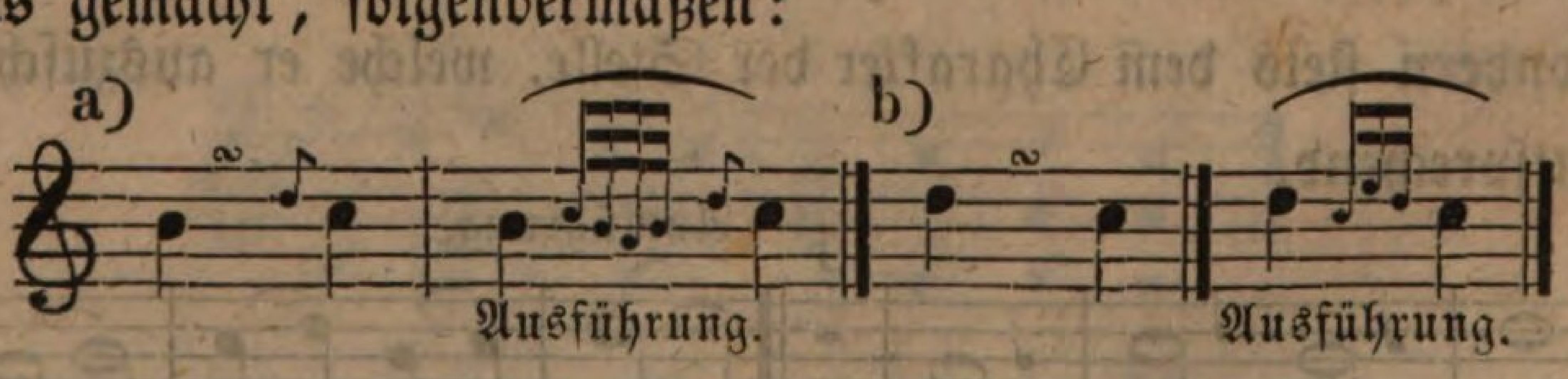
Hat der Vorschlag in seiner Bezeichnung einen Strich durch seine Fahnen, so muß derselbe sehr kurz, (aber deutlich) mit dem Finger abgeschnellt werden.

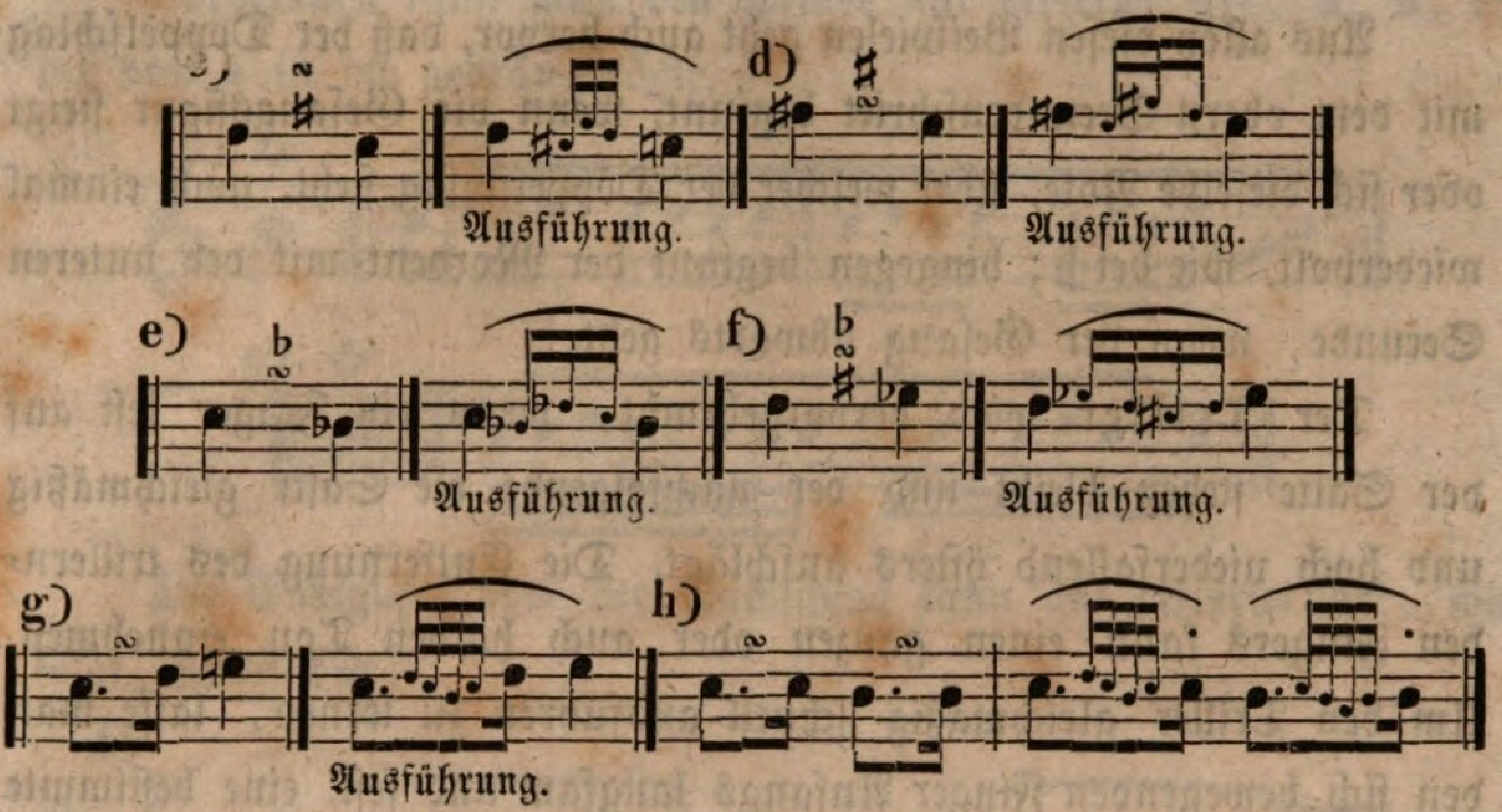
Der doppelte Vorschlag wird durch zwei kleine Noten vor einer größeren bezeichnet und durch festen Anschlag der Finger leicht und gleich artikulirt, damit der großen Note nichts an der Eintheilung entzogen wird.



Im zweiten Beispiele muß der starke Bogendruck nicht auf das erste g und d im Vorschlag angebracht werden, sondern erst bei der Note, welche als Hauptnote geschrieben ist. Alle Vorschläge müssen nur als Verzierung des Gedankens, aber nie als Hauptsache behandelt werden.

Der Doppelschlag dient als geschmackvolle Verzierung einzelner Noten, und wird durch dieses Zeichen (~) angedeutet. Selten und mit Geschick an der bestgeeigneten Stelle ausgeführt, wird eine schöne Wirkung dadurch hervorgebracht, dagegen aber auch nichts unangenehmer anzuhören ist, als wird derselbe häufig und ungeschickt angebracht. Der Doppelschlag muß immer durch gleich festen Fingerschlag und sehr deutlich hervorgebracht werden; in lebhaftem Tempo rasch, gewöhnlich aber langsam, dem Tempo angemessen. Derselbe wird auf- und auch abwärts gemacht, folgendermaßen:





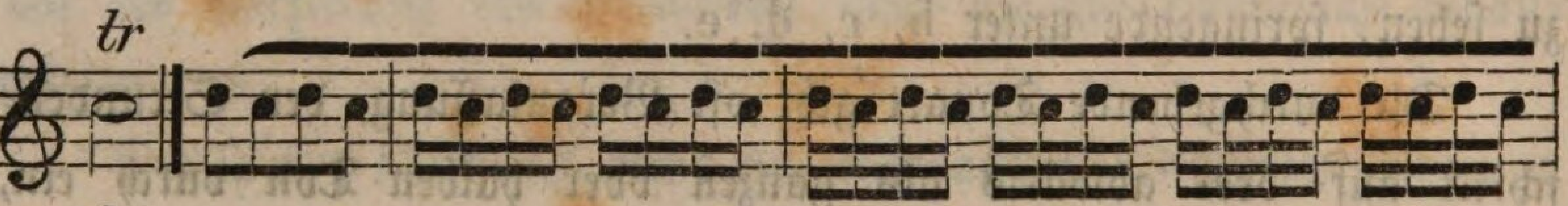
Aus diesen Beispielen wird ersehen, daß der Doppelschlag immer den Umfang einer kleinen Terz hat, und zwar von oben schritt- und von unten sprungweise. Schrittweise sind unter a, f und g zu sehen, springende unter b, c, d, e.

Die durchgehende Tonart gibt oft Veranlassung, den Secundenschritt auf- oder abwärts als ganzen oder halben Ton durch ein, über- oder unter das Doppelschlagszeichen gemachtes ♯ oder ♭ besonders zu bestimmen, wenn es nicht schon durch die Vorzeichnung bedingt ist, s. c, d. Auch kommt es vor, daß beiderlei Zeichen, ♯ und ♭, angebracht sind, wie bei f; dieß ist jedoch weniger gebräuchlich, sondern wird dem Geschmack des Spielers überlassen, und ist auch nur bei sehr traurigen, wehmüthigen Gesangstellen anwendbar.

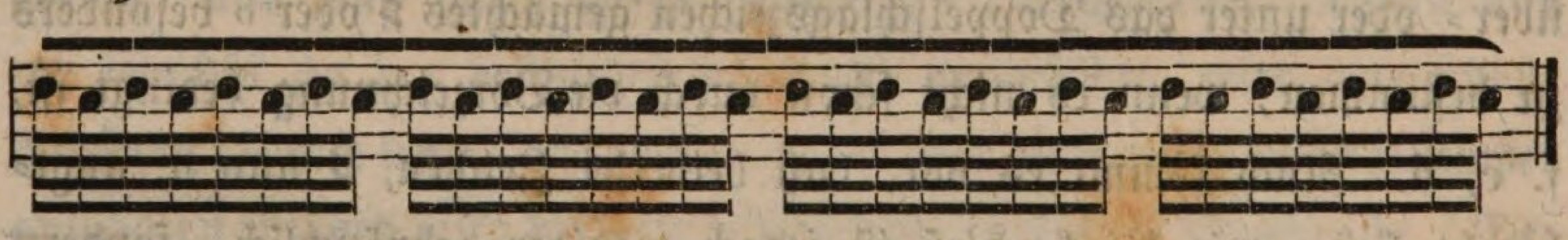
Die Eintheilung des Gesanges soll nie durch diese Verzierung gestört und stets so deutlich hörbar seyn, als wäre derselbe ganz einfach geschrieben; z. B. bei g werde zuvor die Note mit genauer Berücksichtigung der Eintheilung allein gespielt, und später erst probire man den Doppelschlag.

Aus allen diesen Beispielen geht auch hervor, daß der Doppelschlag mit dem obern Secundenschritt beginnt, wenn die Gesangsfigur steigt oder sich dieselbe Note, über welcher der Doppelschlag steht, noch einmal wiederholt, wie bei h; hingegen beginnt der Mordent mit der unteren Secunde, wenn der Gesang abwärts geht.

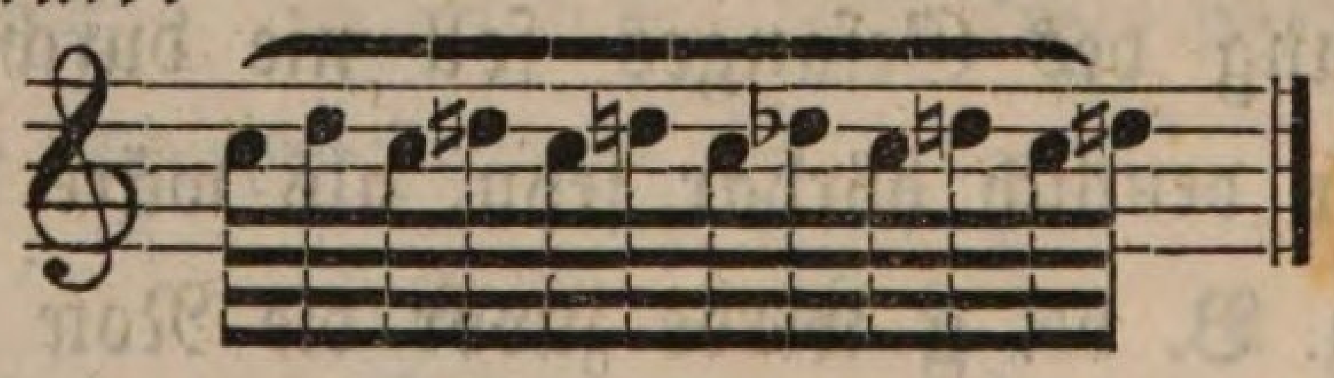
Der Triller wird hervorgebracht, wenn ein Finger fest auf der Saite stehen bleibt und der nachfolgende die Saite gleichmäßig und hoch niederfallend öfters anschlägt. Die Entfernung des trillernden Fingers kann einen ganzen oder auch halben Ton einnehmen. Um den Triller gleichmäßig schnell ausführen zu lernen, lasse man den sich bewegenden Finger Anfangs langsam und fest, eine bestimmte Eintheilung denkend, die Saite wie ein Hammer anschlagen, zunehmend schneller, aber stets gleichmäßig, und immer das feste Tempo beibehaltend, auf folgende Art:



a)



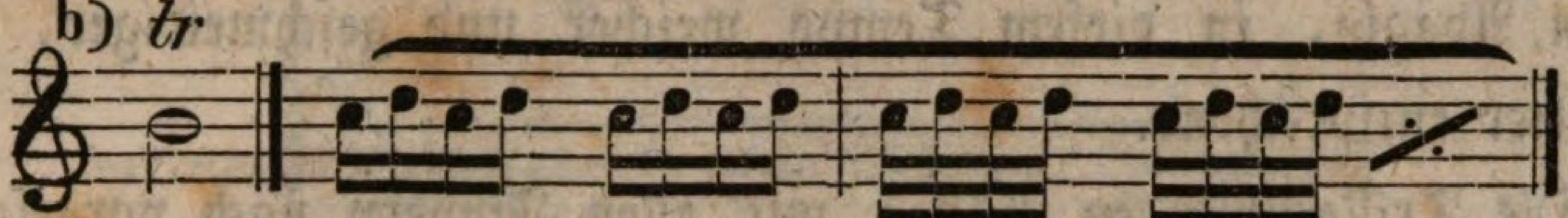
Der Finger muß immer auf die gleiche Stelle niederfallen, nicht etwa wie folgt, welches nicht nur sehr fehlerhaft sondern sehr schlecht in der Wirkung wäre:



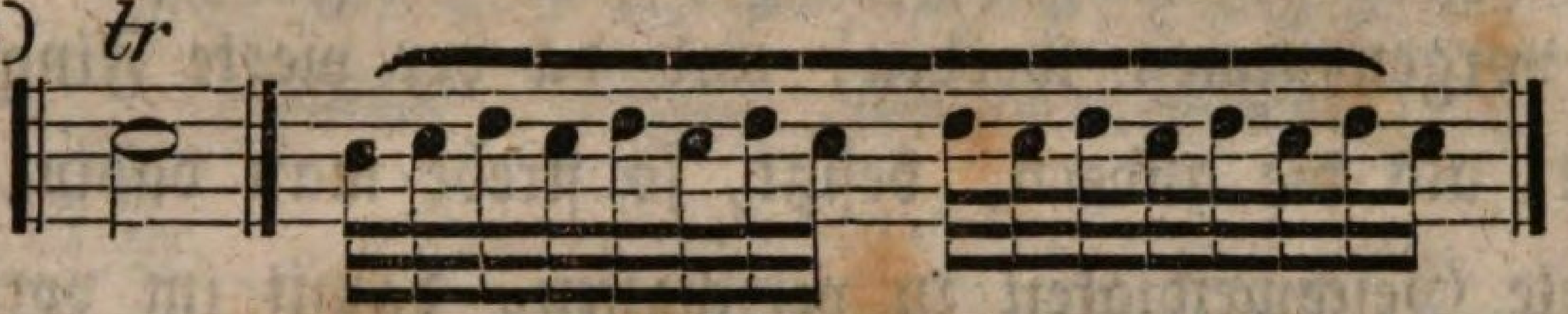
Der Triller wird auf verschiedene Art angefangen und geendigt, welches die Vorbereitung und Endigung heißt.

Vorbereiten kann man den Triller auf dreierlei Art, a, b, c; die von a ist die gebräuchlichste.

b)

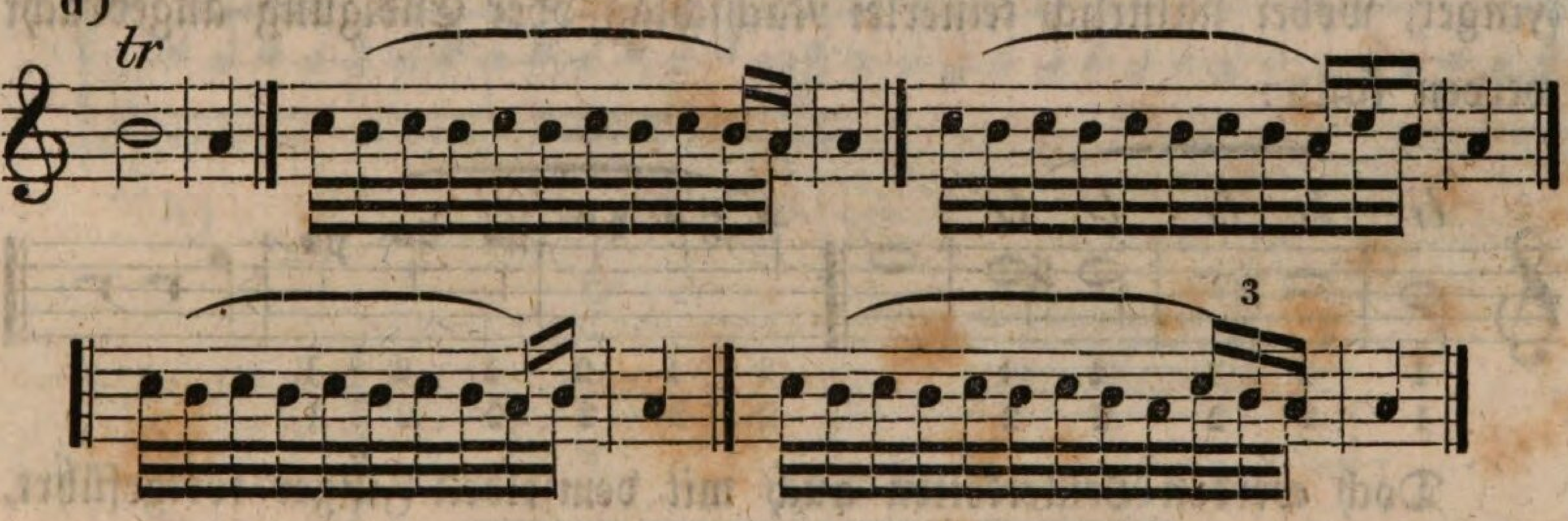


c)



Die Endigung oder der Nachschlag kann auf viererlei Art, wie folgt, stattfinden:

d)



Die Triller müssen in gleichmäßigem Zeitmaaß und gleich stark geendigt werden, wie sie geschlagen worden; nur im langsamen Tempo ist es erlaubt, etwas langsamer am Schluß, also im Nachschlag, zu werden, wie es hier bei d durch die Bezeichnung aufwärts angedeutet ist.

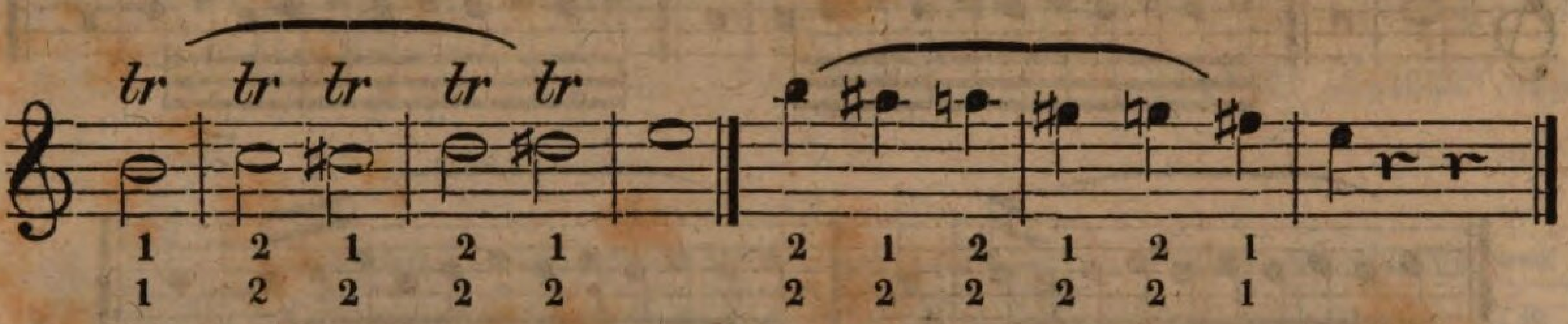
Es läßt sich keine bestimmte Regel für die Anwendung des Trillers geben, doch sind im Anhang einige Beispiele angebracht, welche einigermaßen einen Begriff von der geschmackvollsten Benutzung desselben geben. S. Nr. 11.

Der Triller wird in schnellen Passagen leichter geschlagen, wenn der ruhende Finger weniger fest aufgesetzt ist, wodurch der sich be-

wegende unabhängiger, leichter, schneller und elastischer auf die Saite fallen kann. Im Allegro ist die Bewegung des Trillers schneller, als im Adagio, in diesem Tempo weicher und geschmeidiger, dem Charakter entsprechend.

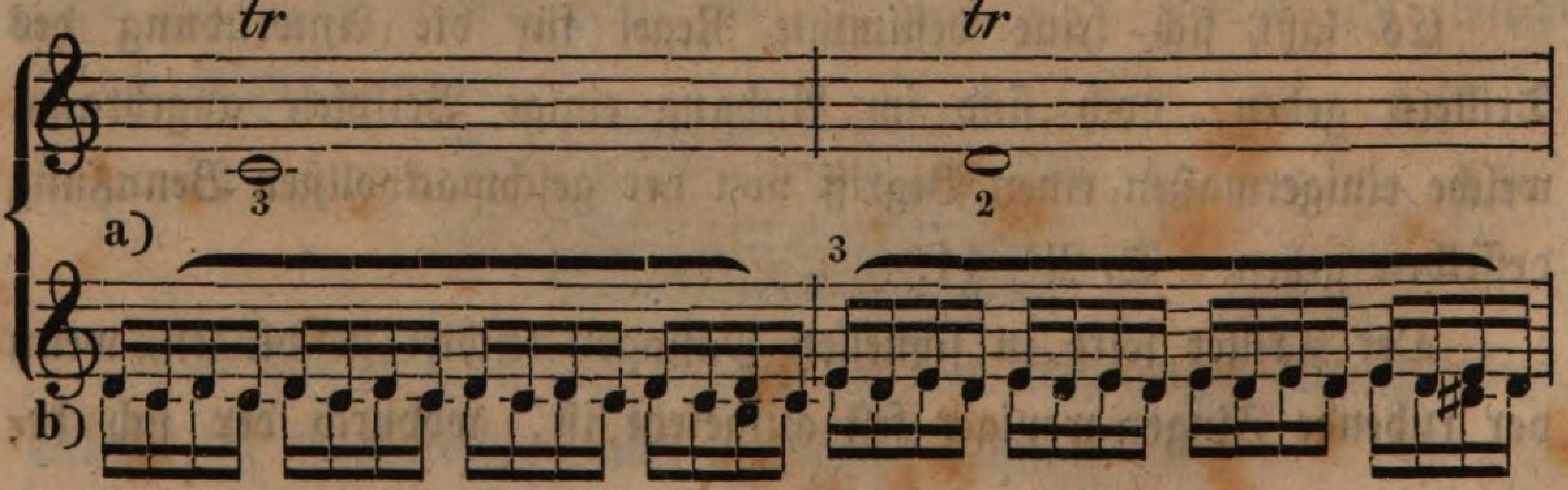
Die Trillerübungen müssen mit allen Fingern nach vorgeschriebener Art vorgenommen werden, und da der vierte Finger weniger Gelenkigkeit, als die andern, besitzt, so strebe man dahin, demselben eben so viele Geschmeidigkeit zu verschaffen, damit im vorkommenden Falle (bei einer Trillerkette) durch denselben keine Hemmung entsteht.

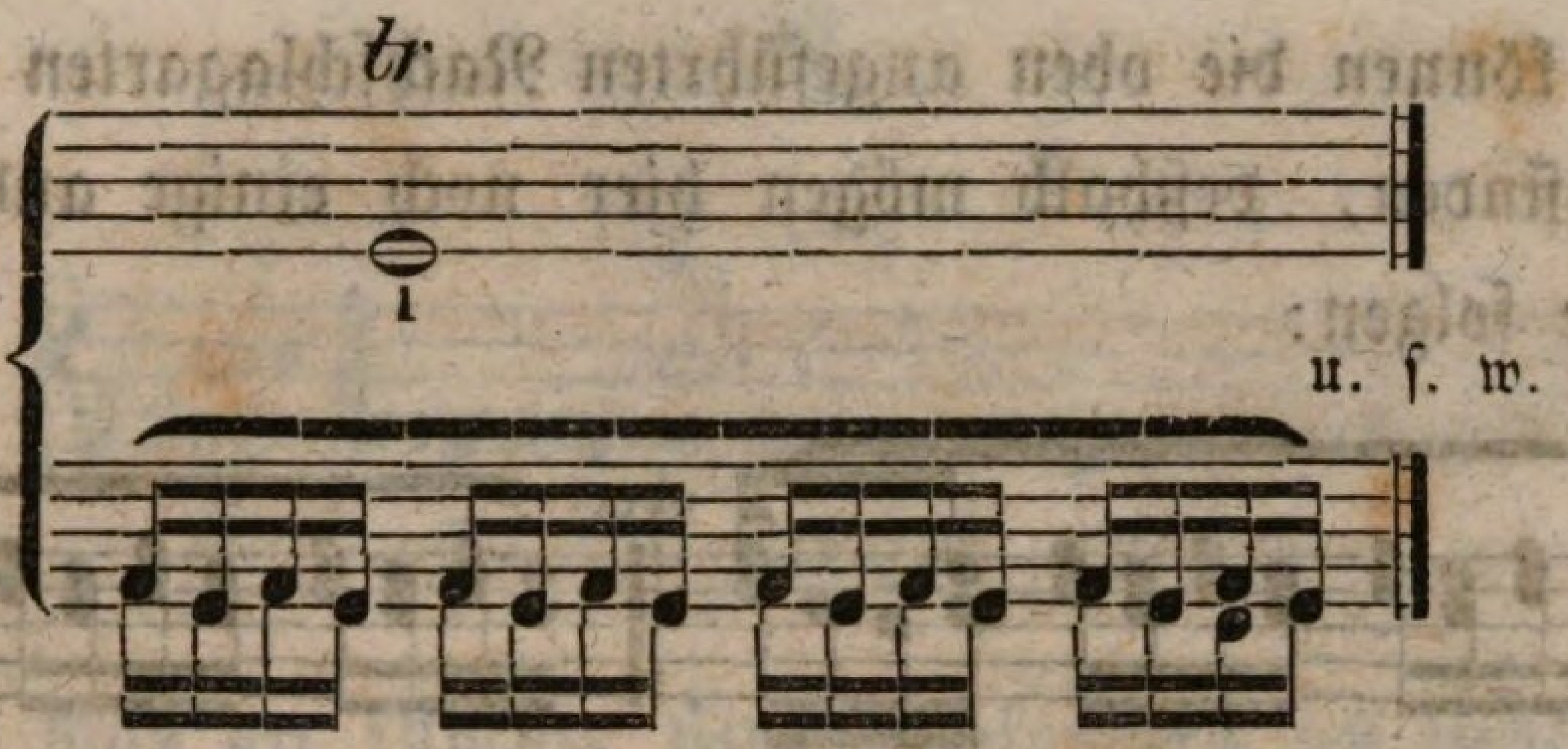
Zu Trillerketten bedient man sich gemeiniglich zweier verschiedener Finger, wobei natürlich keinerlei Nachschlag oder Endigung angebracht werden kann:

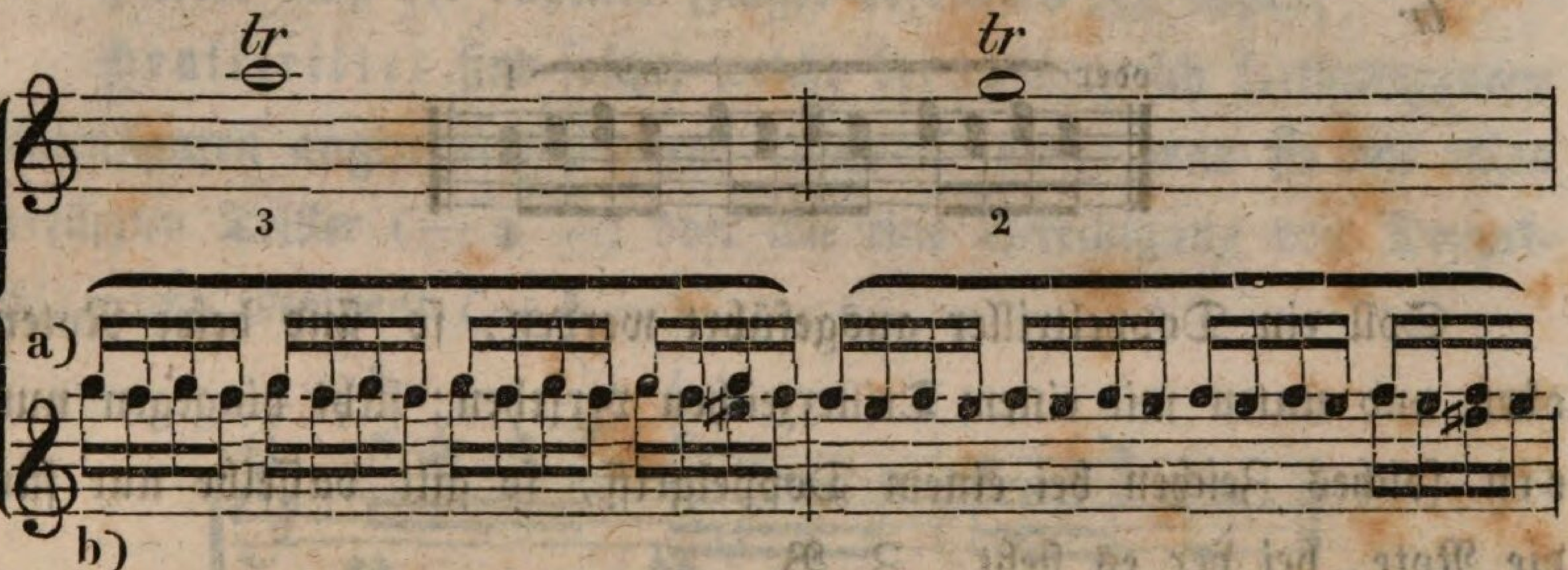


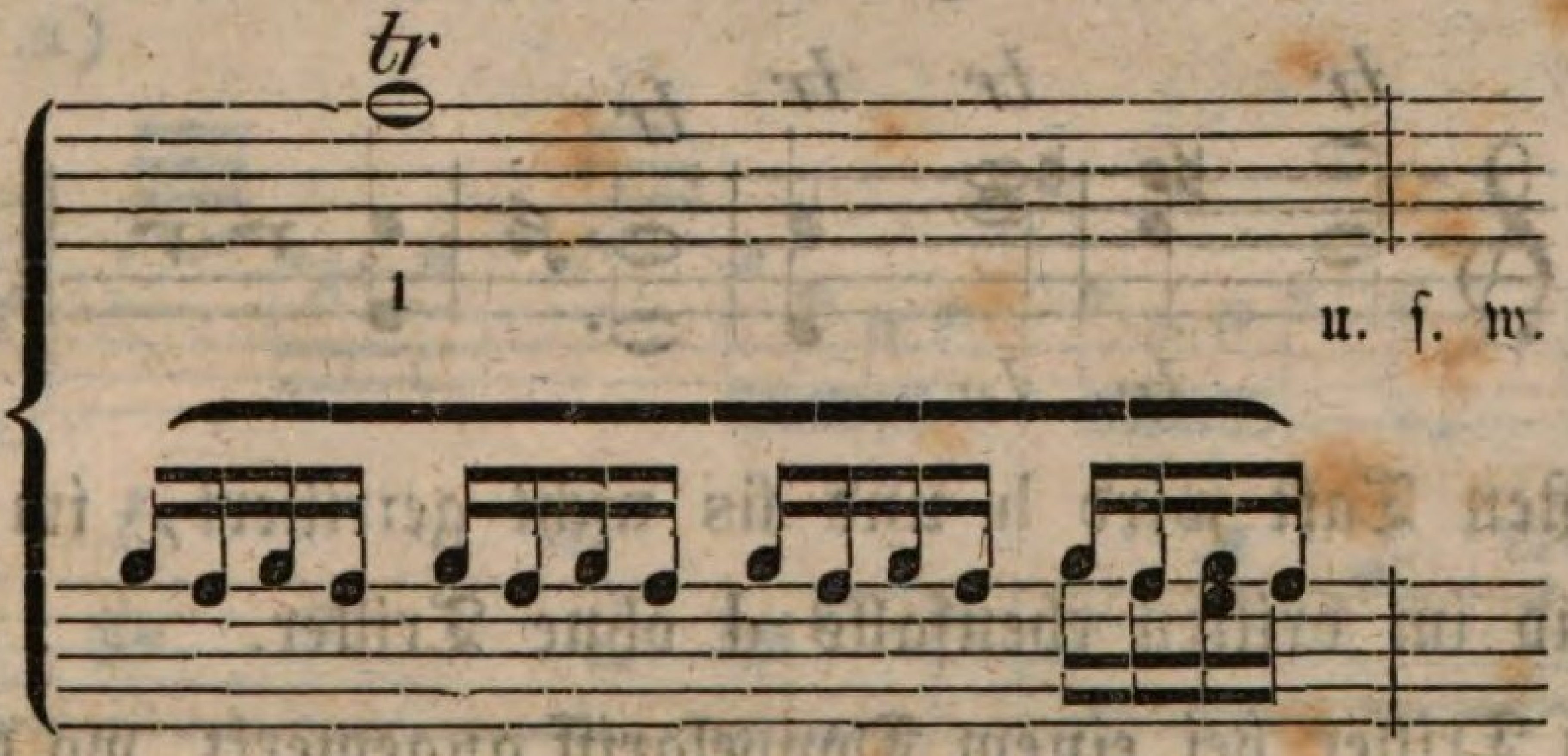
Doch werden Trillerketten auch mit demselben Finger fortgeführt, wie der zweite Fingersatz anzeigt.

Ist eine Scala von Trillern, jeder einen Takt einnehmend, zu spielen, so wird der Triller immer mit der oberen Secunde angefangen; die Verbindung ist jedoch verschieden, entweder ohne Nachschlag wie im folgenden Beispiele a) oder mit Nachschlag wie b).





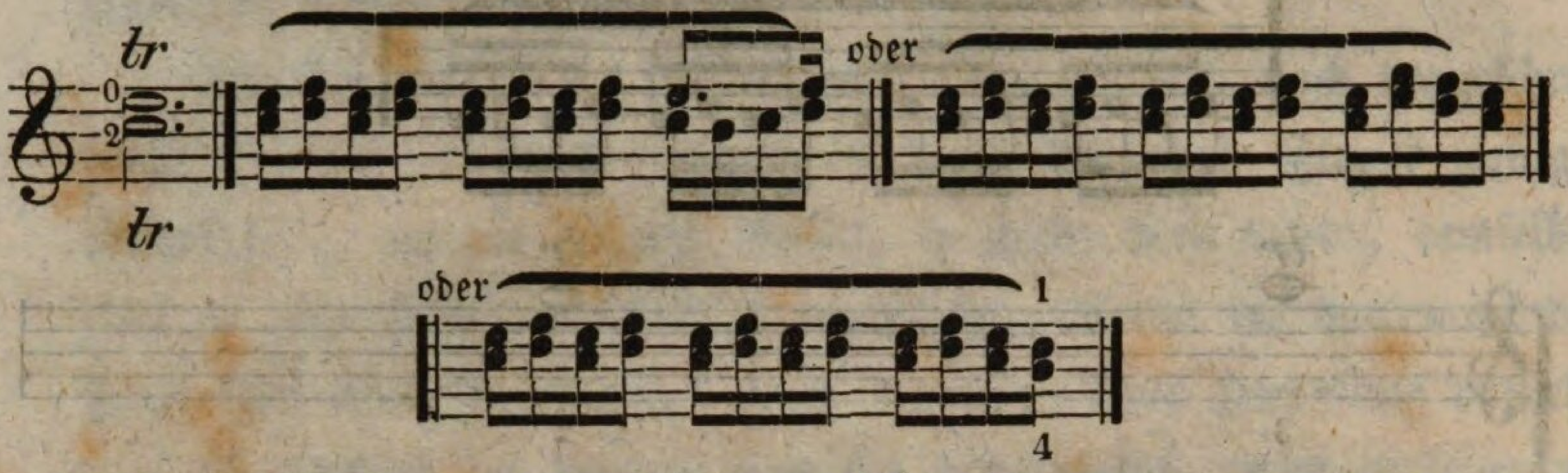




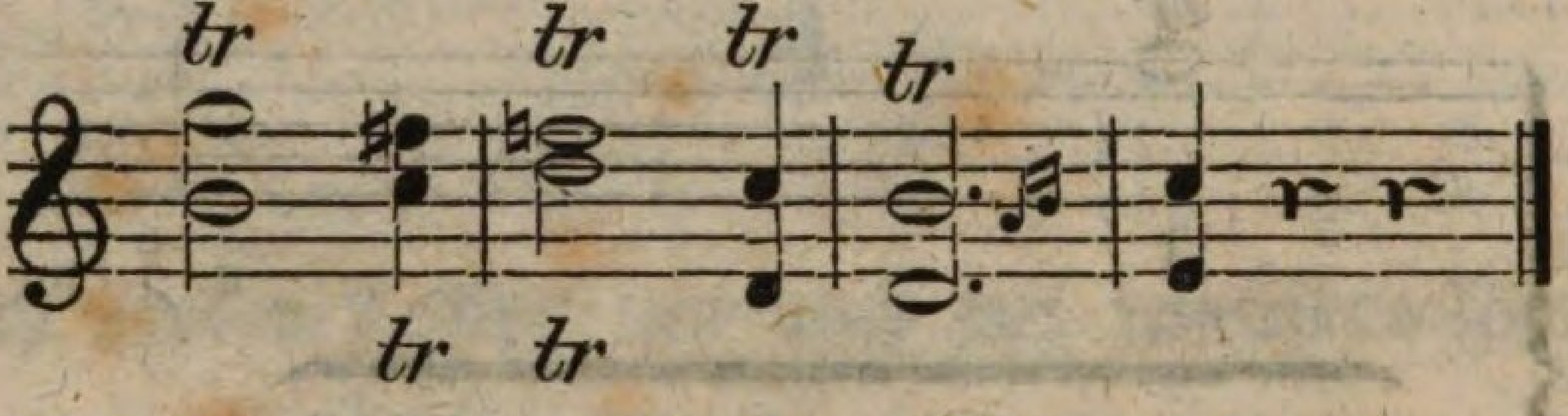
Hieraus wird erſehen, daß in der ſteigenden Scala vom Schluß des einen Trillers bis zum Anfang des nächſten ein Terzenſprung zu machen iſt, und bei der fallenden die Schlußnote des einen die Anfangsnote des andern wird.

Der Doppeltriller wird ganz nach den Regeln des einfachen geübt, nur muß berückſichtigt werden, daß beide Finger nicht immer gleich entfernt zu ſchlagen haben, da der eine oft nur einen halben Ton, während der andere einen ganzen Ton Entfernung hat.

Häufig können die oben angeführten Nachschlagarten hierbei keine Anwendung finden, deßhalb mögen hier noch einige andere für besondere Fälle folgen:

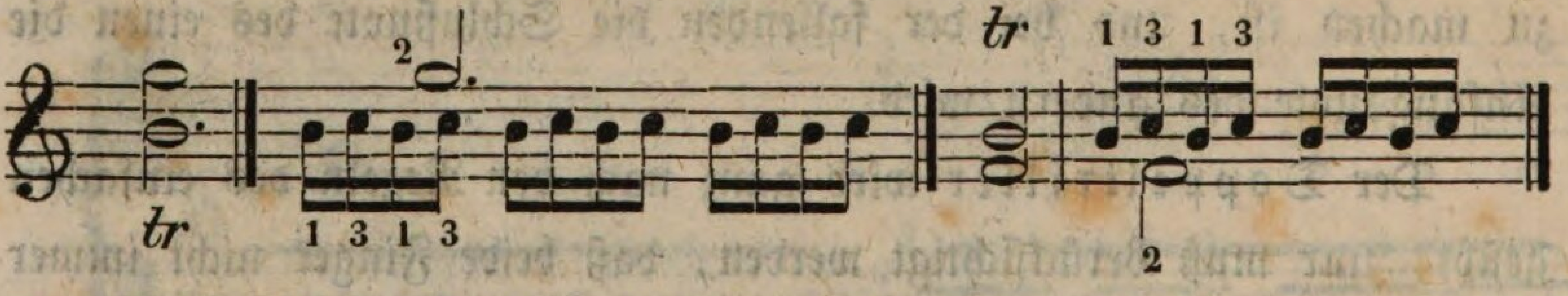


Soll ein Doppeltriller ausgeführt werden, so sind beide Noten oben und unten mit einem Trillerzeichen versehen; steht hingegen nur ein solches Zeichen bei einem Doppelgriff, so gilt dasselbe nur für die Note, bei der es steht. Z. B.

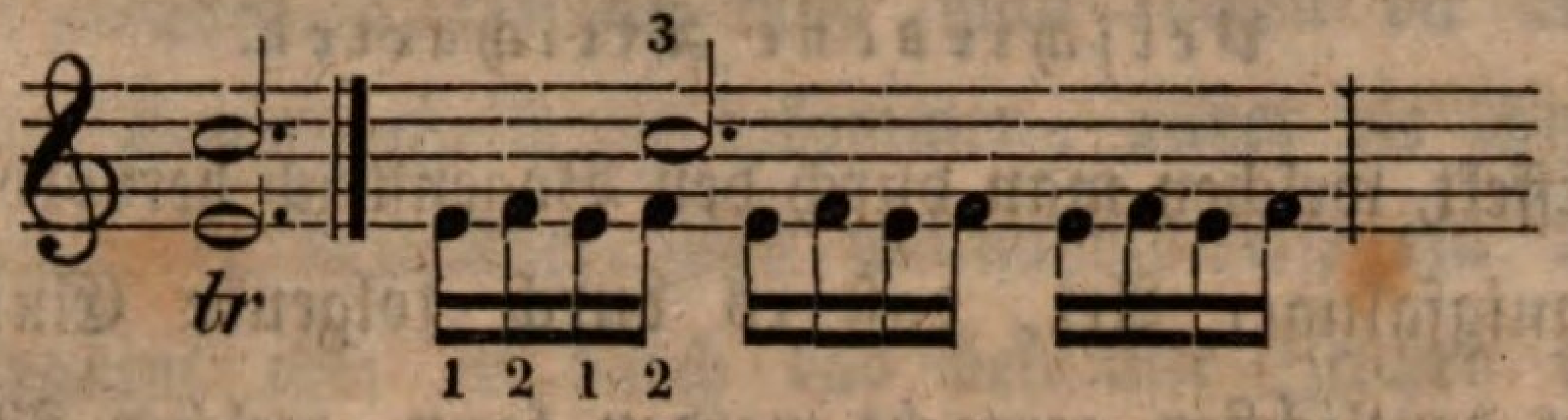


Im ersten Takt wird h und fis nicht getrillert, im zweiten ist wieder d und im dritten ebenfalls d ohne Triller.

Ist ein Triller bei einem Doppelgriff angemerkt, wo der trillernde Finger schon eine ruhende Stellung einzunehmen hat, so muß der nächstfolgende Finger schlagen:

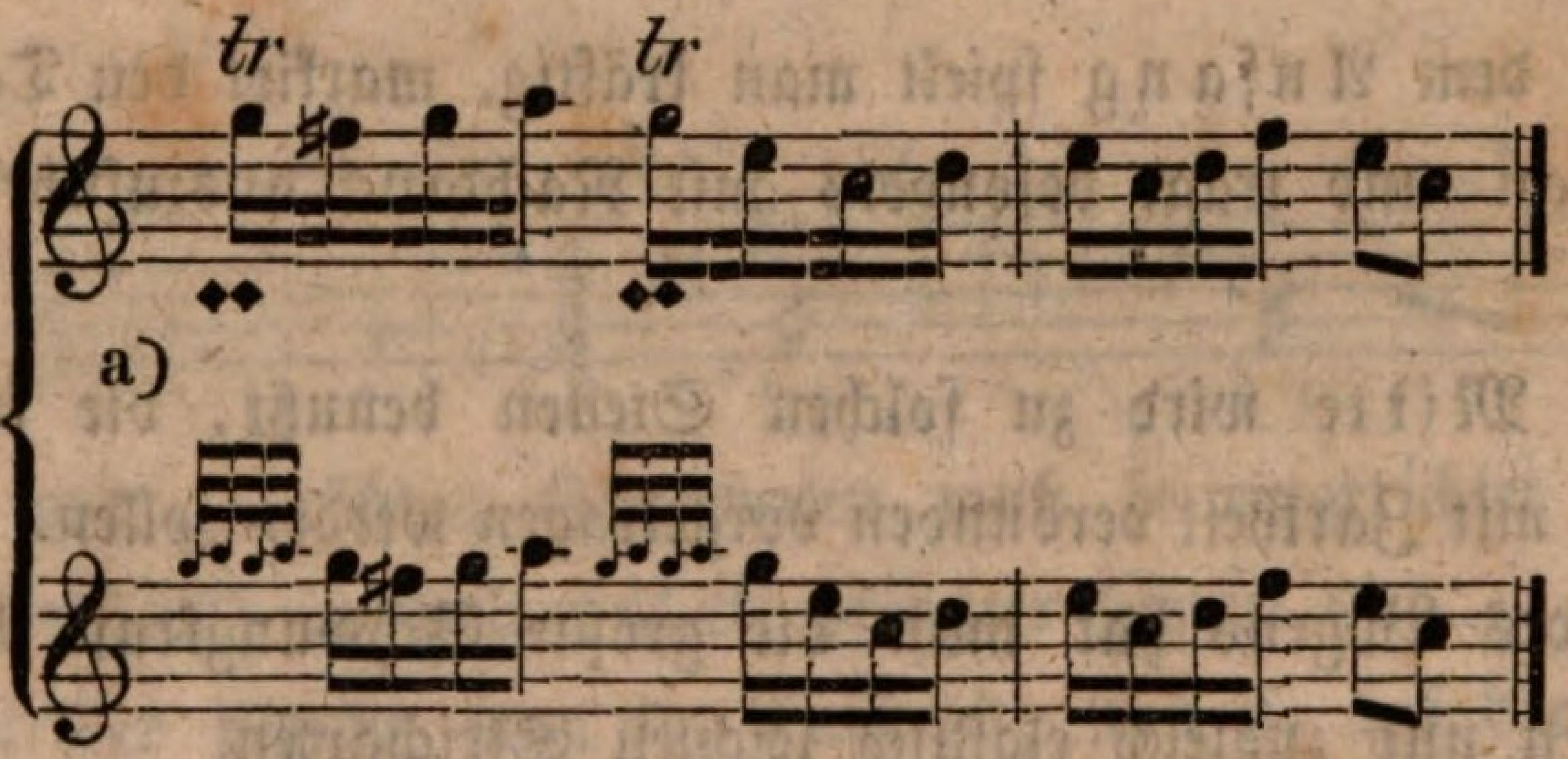


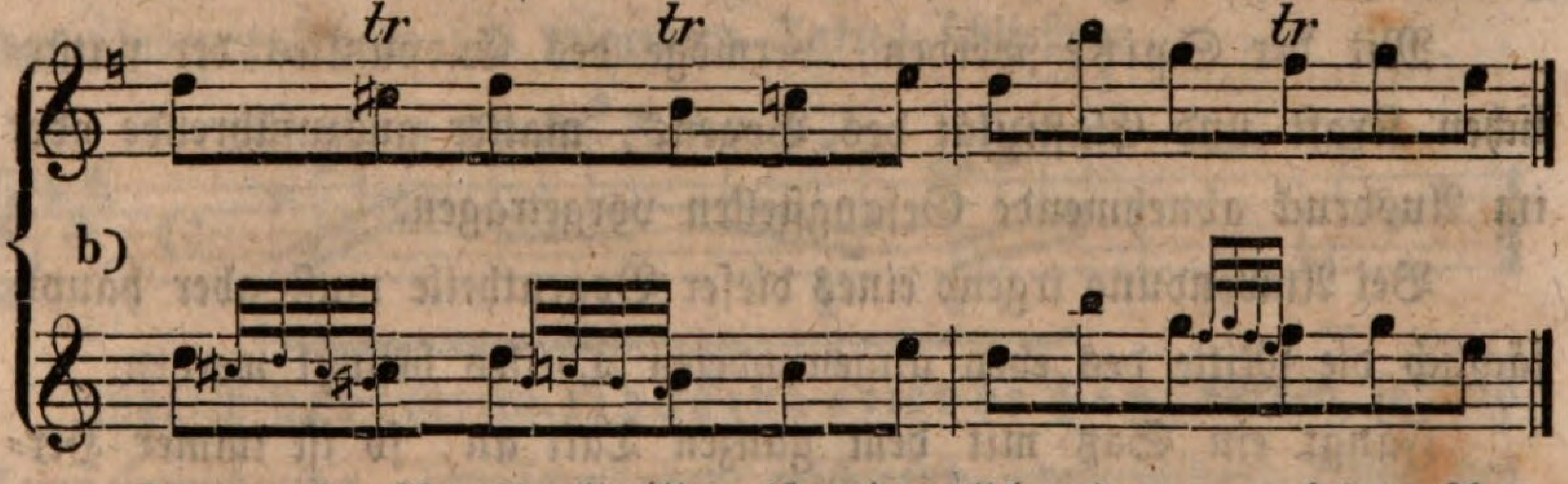
oder auch wird die ruhende Note mit dem nächstfolgenden Finger genommen und der Triller wie gewöhnlich geschlagen:



Hierbei muß der ruhende Finger besonders fest liegen.

Pralltriller sind solche, welche bei raschen sich fortbewegenden Notenfiguren angewendet werden, entweder macht man sie wie einen verkürzten Triller (— a —) oder wie eine Vereinigung von Doppelschlag und Mordent (— b —).



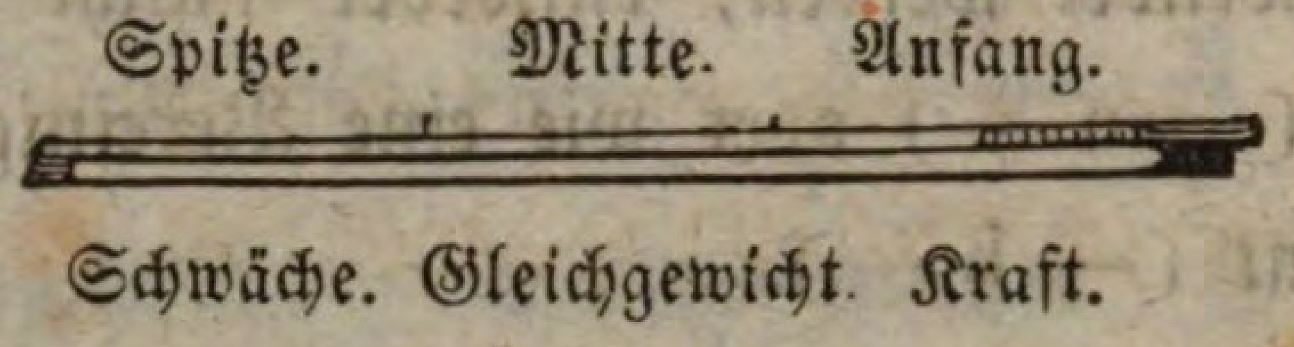


Die zweite Art Pralltriller ist eigentlich eine umgekehrte Ausführung des Mordents, indem bei diesem die kleinen Noten nach der Hauptnote gemacht werden und keine Pralltriller vor derselben.

Die Pralltriller müssen so rasch wie möglich geschlagen werden, ohne der Deutlichkeit zu schaden. Bezeichnet werden dieselben durch das Trillerzeichen oder ◆◆

Verschiedene Stricharten.

Der Effekt, welchen man durch den Bogenstrich hervorbringen kann, ist so mannigfaltiger Art, daß es durch folgende Eintheilung des Bogens am deutlichsten gemacht werden kann, welcher Theil desselben am vortheilhaftesten entweder zu Gesangstellen oder zu den verschiedenartigen Passagen anzuwenden ist.



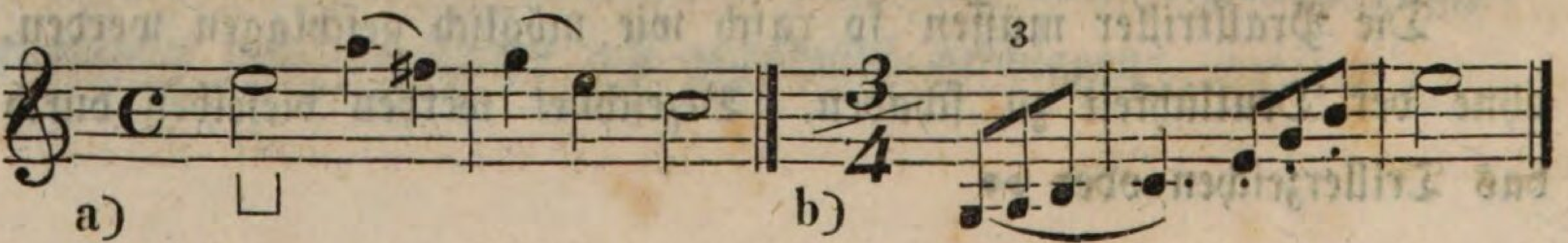
Mit dem Anfang spielt man kräftig, markirt den Takt, schlägt Akkorde an und trägt besonders mit Nachdruck auszuführende Stellen vor.

Die Mitte wird zu solchen Stellen benutzt, die kräftig und doch auch mit Zartheit verbunden vorgetragen werden sollen. In dieser Gegend des Bogens hat man die größte Schwungkraft bei markig gewichtigen und zugleich elastisch leichten Stricharten.

Mit der Spitze werden, vermöge des Endpunktes der natürlichen Kraft und Elastizität des Bogens, matter auszuführende oder im Ausdruck abnehmende Gesangstellen vorgetragen.

Bei Anwendung irgend eines dieser Bogentheile muß aber hauptsächlich die Mitte des eben angewendeten Theiles benutzt werden.

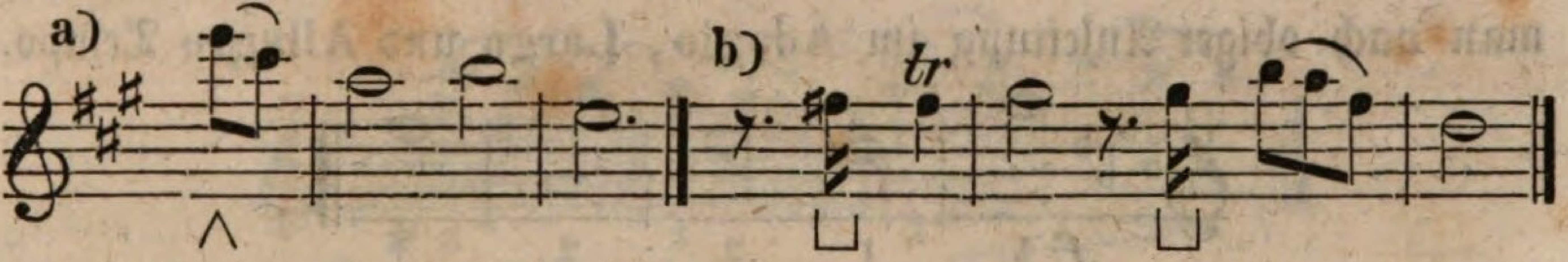
Fängt ein Satz mit dem ganzen Takt an, so ist immer Herunterstrich zu nehmen (a), so auch wenn die letzten Theile eines Taktes, als Auftakt benutzt, mit den ersten des folgenden durch einen Binde-Bogen verbunden sind (b).



In den geraden Taktarten muß man suchen die erste Note jeden Taktes im Herunterstrich zu bekommen, außer die Stricharbt ist vom Componisten so bezeichnet, daß ausnahmsweise ein Takt mit Hinaufstrich beginnt oder es durch das bekannte Zeichen (∧) verlangt wird.

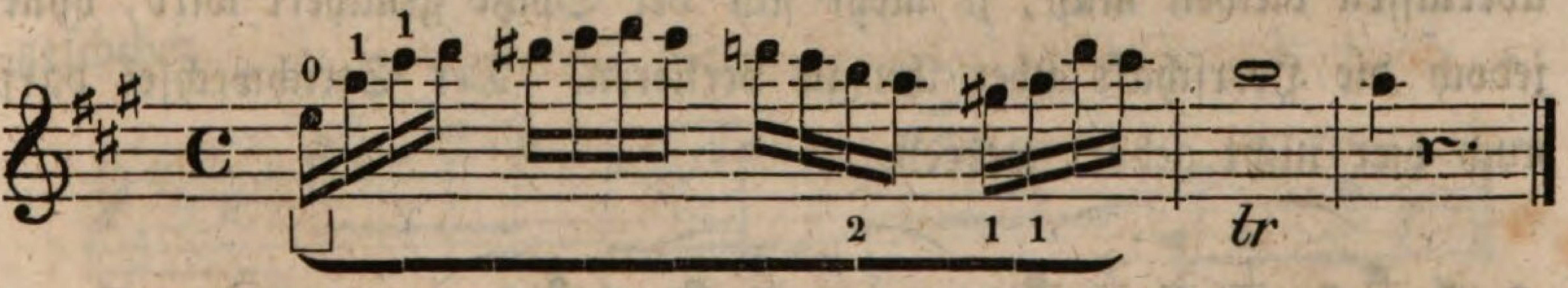
Lange, nach und nach schwächer werdende Noten, aber besonders Schlußnoten, müssen im Herunterstrich genommen werden, weil die Kraft vom Frosch zur Spitze des Bogens von selbst abnimmt.

Beginnt ein Satz im Auftakt, so muß mit Aufstrich begonnen werden (a),



ein Auftakt mit gemischten Strichnoten muß so eingerichtet werden, daß der erste Strich im vollen Takt herunter kommt (b).

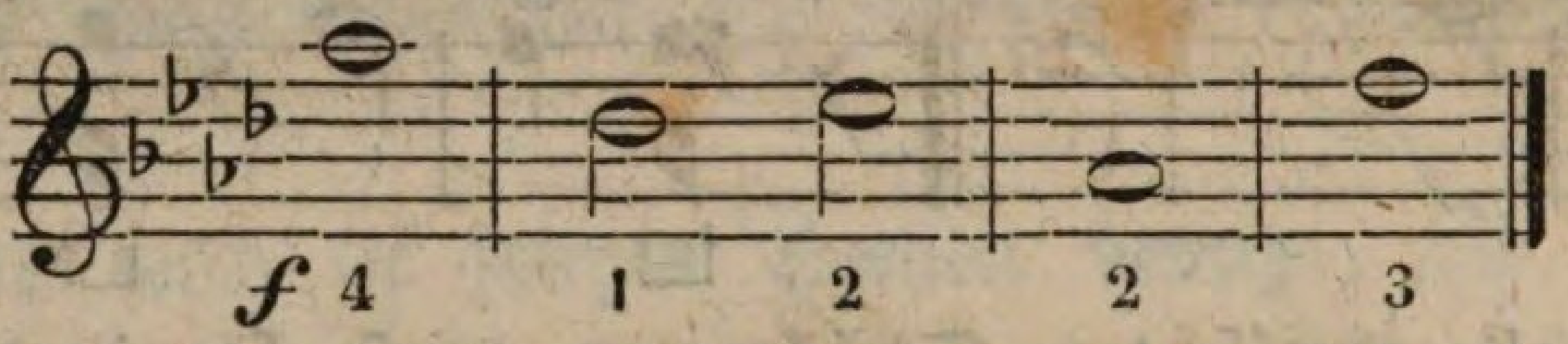
Schlußtriller nimmt man im Aufstrich, weil sie auf dem guten oder schweren Theile des folgenden Taktes schließen.



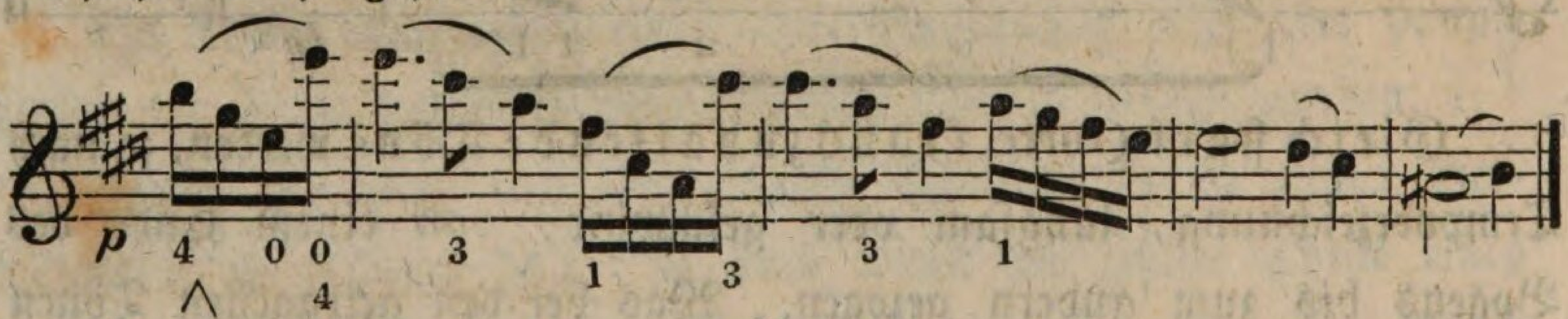
Gleich stark (forte, f) auszuhaltende Töne werden, je nach Tempobezeichnung, langsam oder geschwind, von einem Ende des Bogens bis zum andern gezogen. Was bei den getragenen Tönen gesagt worden, gilt auch hier; nämlich daß keinerlei Bogenführung bei Aenderung des Strichs, etwa durch einen Stoß am Frosch oder an der Spitze gehört werden darf. Um dies zu vermeiden, drücke man (im Aufstrich) den Daumen etwas stärker gegen die Stange, wenn sich der

Frosch den Saiten nähert; dagegen muß die Stange mehr an die Saiten gedrückt werden, jemehr sich der Strich der Spitze nähert (im Herunterstrich); beim Strichwechsel an der Spitze muß die Hand leicht geführt werden, um denselben nicht bemerkbar zu machen. Beiderlei Strichwechsel können nur durch geschmeidige Bewegung des Handgelenkes gut ausgeführt werden.

Soll der Ton gleich stark durch die ganze Bogenlänge ausgehalten werden, so lasse man den Fingerdruck gegen die Stange zunehmen, je mehr sich der Spitze des Bogens genähert wird, weil hier gewöhnlich die natürliche Kraft nachläßt. Folgendes Beispiel übe man nach obiger Anleitung im Adagio, Largo und Allegro Tempo.

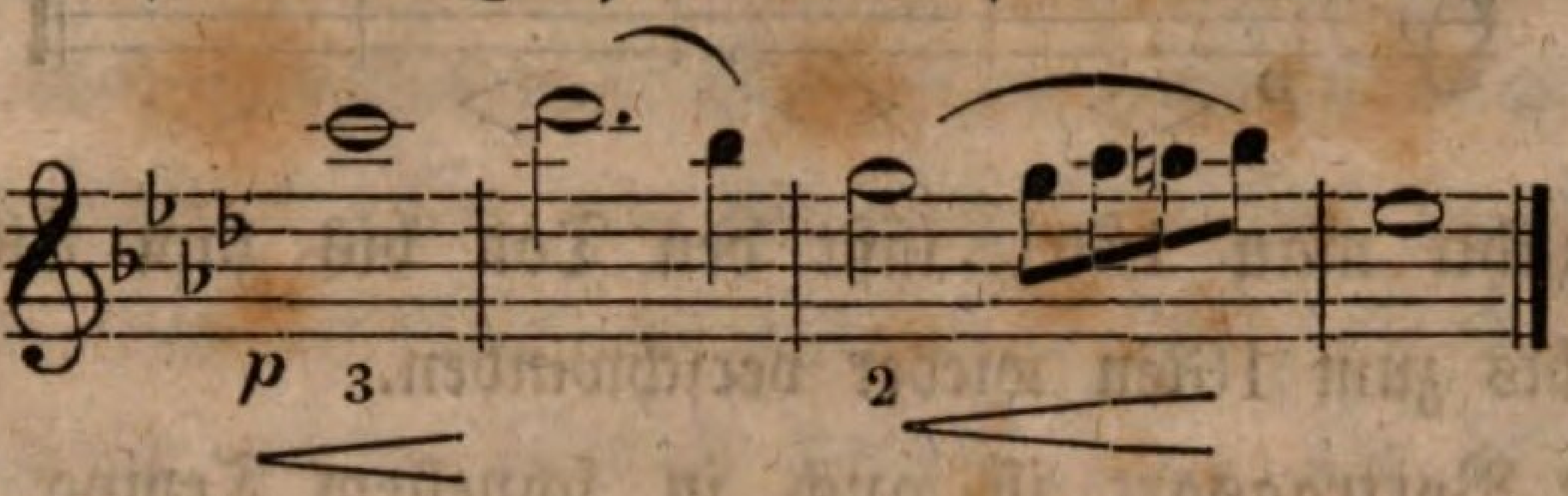


Gleich schwach (piano, p.) auszuhaltende Töne können nur durch sehr leichte Haltung des Bogens auf der Saite ausgeführt werden, weshalb derselbe auch mehr seiner eigenen Schwerkraft überlassen bleiben muß, je mehr sich der Spitze genähert wird, ohne jedoch die Herrschaft über ihn zu verlieren. Der Strichwechsel darf auch hier nicht gehört werden.

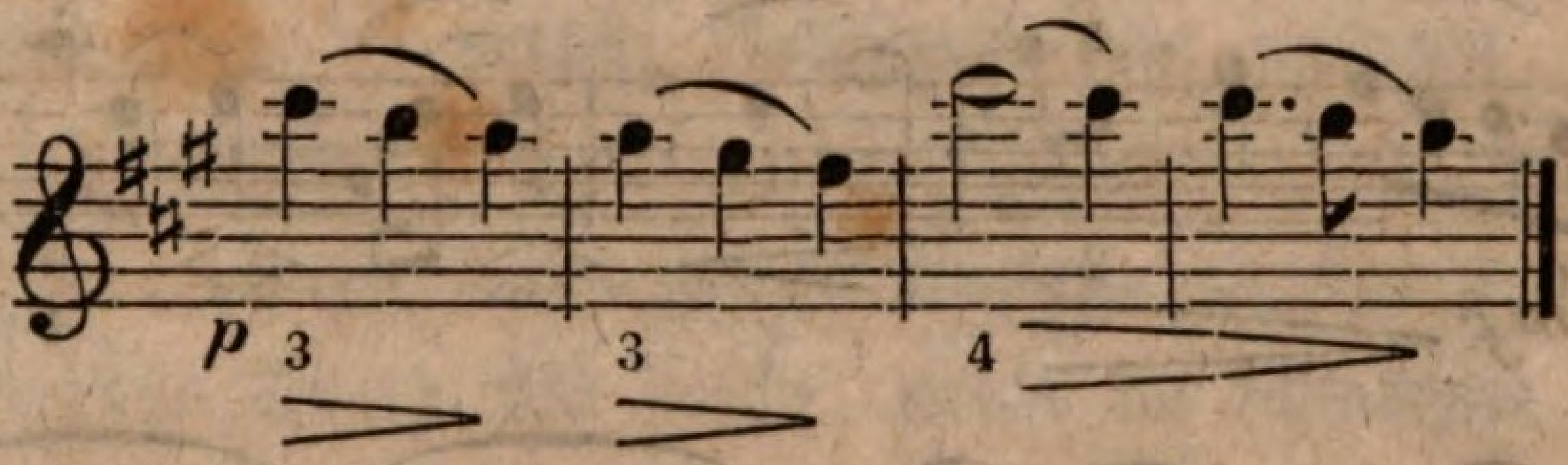


Anschwellende Töne werden durch zunehmenden Druck der Stange an die Saiten hervorgebracht, doch darf derselbe nicht so stark werden, daß, namentlich bei schwach vorzutragenden Stellen, nicht noch ein Zunehmen des Tones möglich wäre, weshalb das Anschwellen

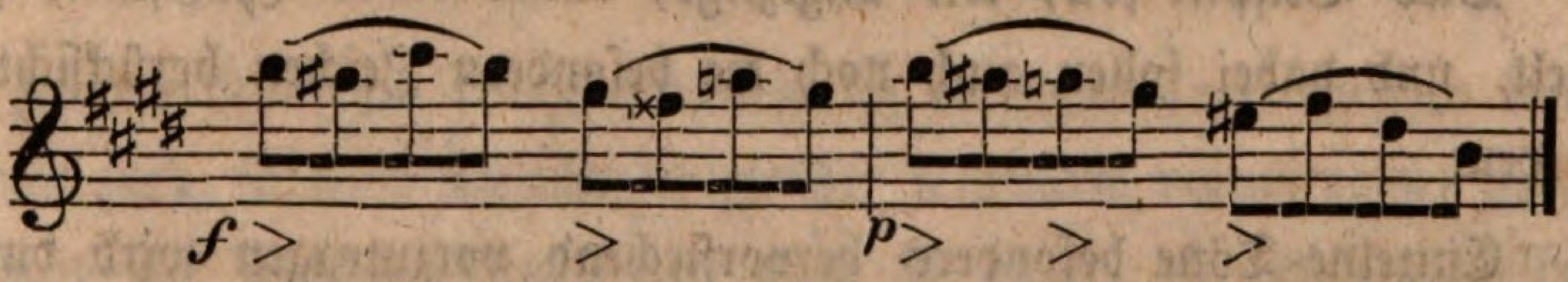
desselben die Hauptnüancirung, in der es vorkommt, f, mf, p, nicht überschreiten darf. Das Zeichen dafür ist: < oder crescendo.



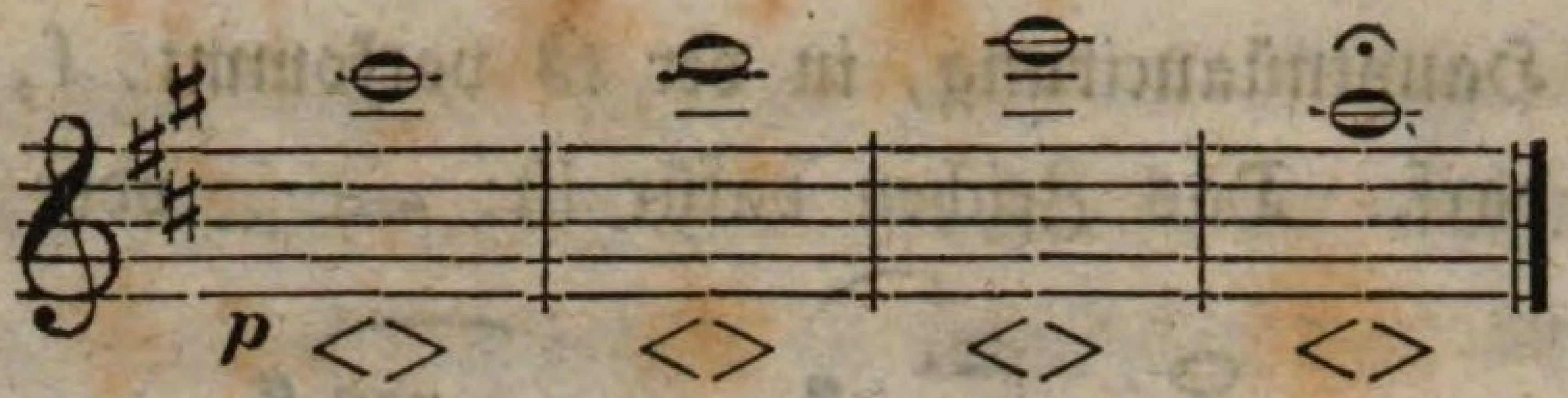
Abnehmende Töne beginne man mit starkem, markigem Strich, ohne das Ansetzen des Bogens hörbar zu machen, und lasse in der Kraft nach, je mehr man dem Ende der Notendauer naht. Dafür ist das verkehrte Anschwellungszeichen bestimmt: > oder decresc.



Ist das abnehmende Zeichen bei einer kurzen Note angebracht, so soll nur diese durch einen kleinen Bogendruck ein Wenig hervorgehoben werden, doch darf es im piano nicht so viel, als im forte geschehen.

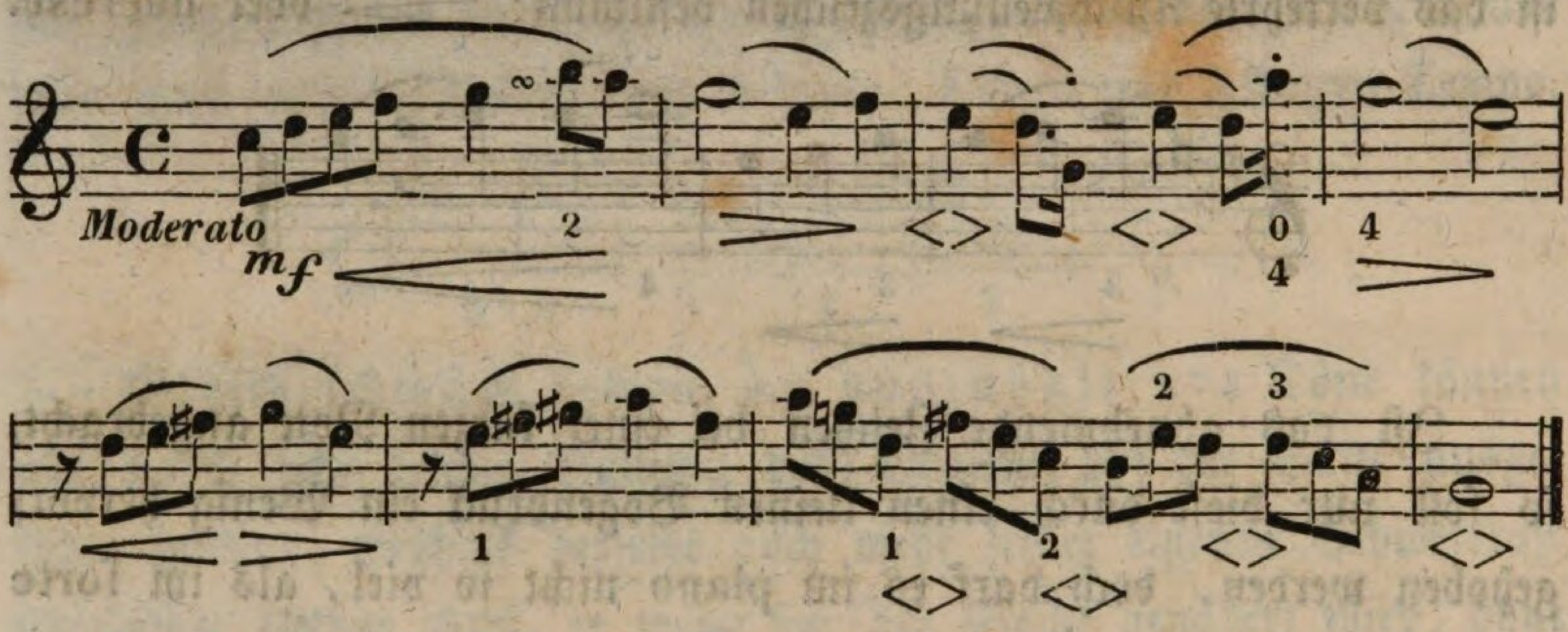


Anschwellende und abnehmende Töne müssen sehr schwach (piano) anfangen, bis zur Mitte des Bogens in der Stärke zunehmen, und dann wieder bis zum Verschwinden des Tones abnehmen. Am sichersten verfährt man dabei, wenn die kleinsten Theile der Note gezählt werden; bis zur Hälfte der Zahl nimmt der Ton an Stärke zu und von da bis zum letzten Theil wieder ab.



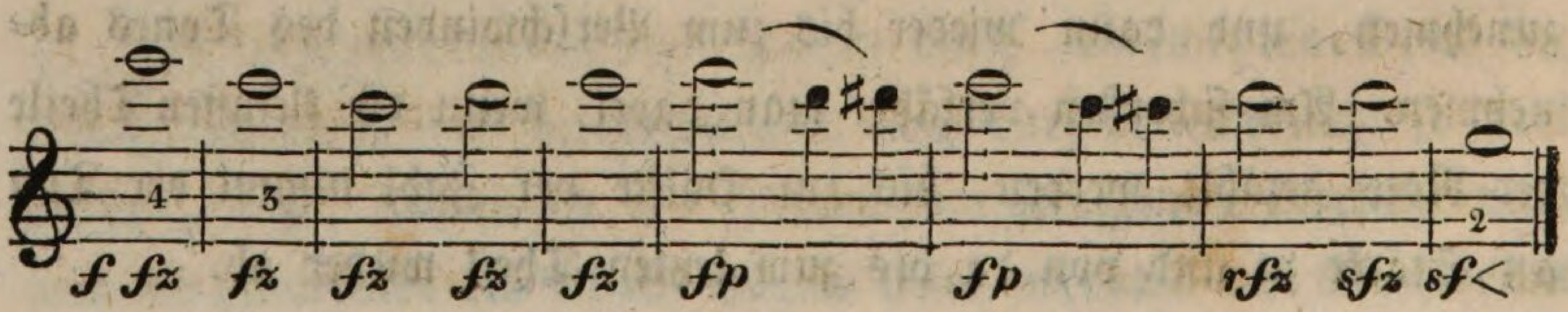
Hier zählt man 16tel, läßt den Ton bis zum 8ten zunehmen und dann bis zum 16ten wieder verschwinden.

Solche Vortragsart ist auch in schnellem Tempo bei bewegten Notenfiguren anwendbar, woselbst natürlich, trotz der auszuführenden Schwierigkeiten, der Bogendruck durch Leichtigkeit der Handbewegung hervorgebracht wird:



Dies Beispiel soll, wie angezeigt, mezzoforte (halbstark) gespielt, und dabei sollen auch noch die besondern Zeichen berücksichtigt werden.

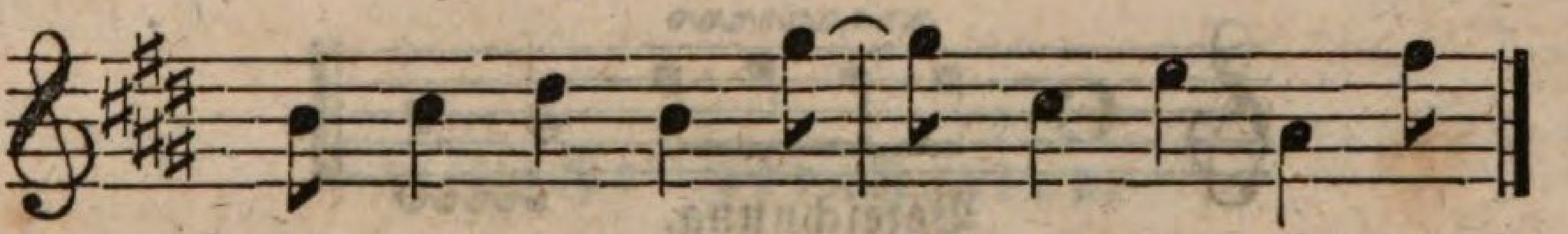
Einzelne Töne besonders hervorstechend vorzutragen wird durch folgende Ueber- oder Unterschriften angezeigt, als: fz, forzando, rfz, rinforzando, fp, fortepiano.



Dies Beispiel soll bis zum 5ten Takte stark gespielt, und dabei noch jede Note besonders durch einen Bogendruck stark hervorgehoben werden; jedoch darf man dies nicht übertreiben, sondern es muß immer noch Ton übrig bleiben. Im 5ten und 6ten Takte sind fp angebracht, welches bedeutet, daß die Note, bei welcher es steht, mittelstark angestoßen, aber gleich wieder schwach werden soll. Die beiden letzten Takte haben rfz und sfz, welches gleichbedeutend ist. Dies zeigt an, daß die Note mittelstark angestoßen werden soll. — Zu den letzten 10 Beispielen muß immer die ganze Bogenlänge gebraucht werden.

In allen diesen verschiedenen Arten den Ton zu bilden und zu nüanciren muß man die höchste Vollkommenheit erringen, wodurch alsdann dem Gefühlsausdrucke ein weiter Spielraum und die Möglichkeit, frei und ungehemmt vortragen zu können, gegeben worden ist.

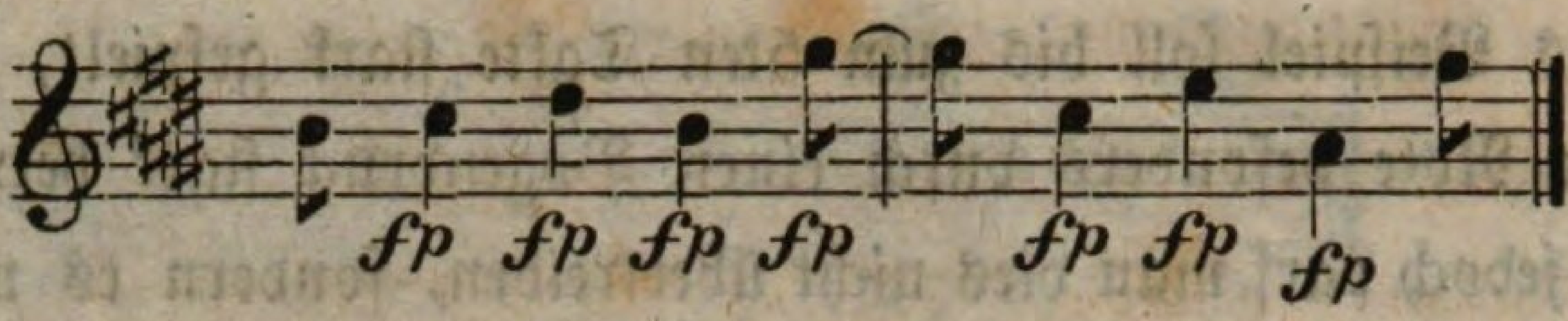
Syncopirte Töne sind solche, welche im schwachen Takttheil beginnen und in den starken übergezogen werden, wozu die Spitze des Bogens gebraucht wird:



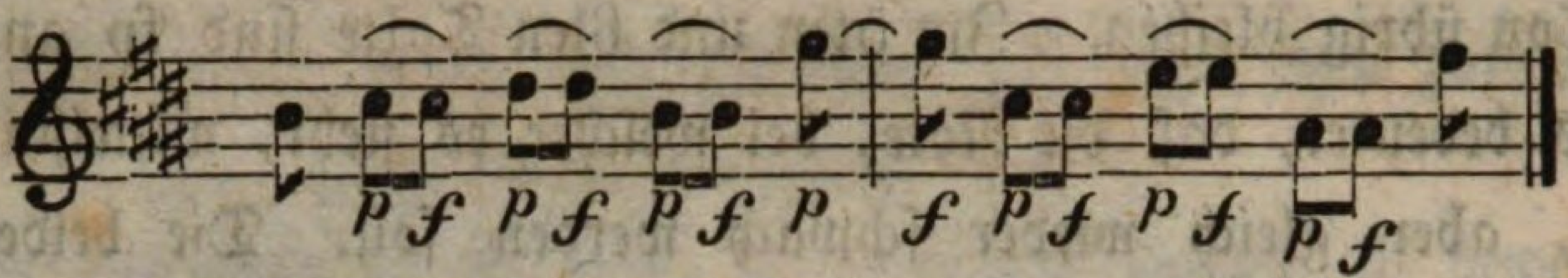
Ist die Note mit keiner Nüancirung versehen (von welcher Art sie auch sey), so wird dieselbe in gleicher Tonstärke vorgetragen; steht hingegen ein Anschwellungszeichen oder fz dabei, so muß dasselbe genau befolgt werden.

Die Syncopen dürfen unter keinen Umständen (außer es ist das Anschwellungszeichen besonders beigefügt) so gespielt werden, daß der Druck auf den guten Takttheil kommt, sondern stets muß derselbe beim Anstoß der Note, ohne weitere Anschwellung, angebracht seyn, gleichsam als wenn der Vortrag auf folgende Art bestimmt wäre: a)

a)



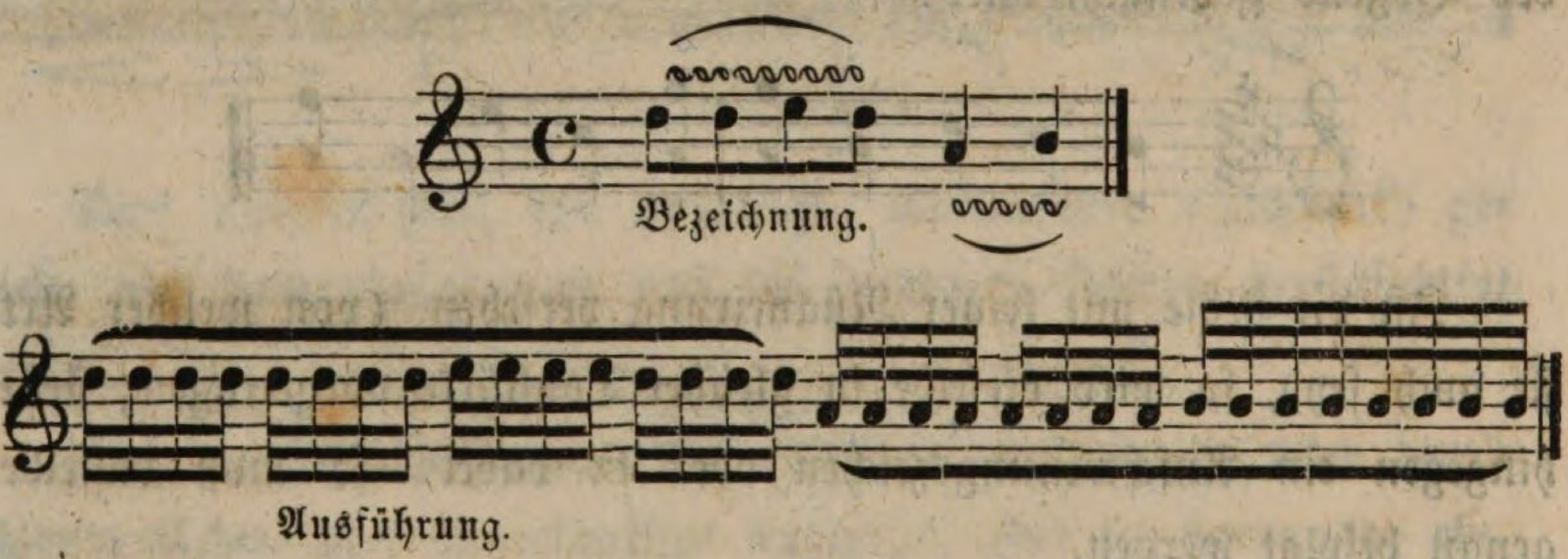
b)



Durch das Beispiel b) ist angezeigt, wie es **nicht** gespielt werden soll.

Sind mehrere syncopirte Noten (ohne alle Bezeichnung) auf einen Strich zusammenzuziehn, so führe man den Bogen ganz ruhig, und lasse nur die Finger der linken Hand die Eintheilung machen.

Bebungen, durch den Bogen, durch die Finger, und durch Bogen und Finger hervorgebracht. Erstere Art wird durch weiches schwellendes Drängen des Bogens bewirkt, während der Finger die Saite fest andrückt.

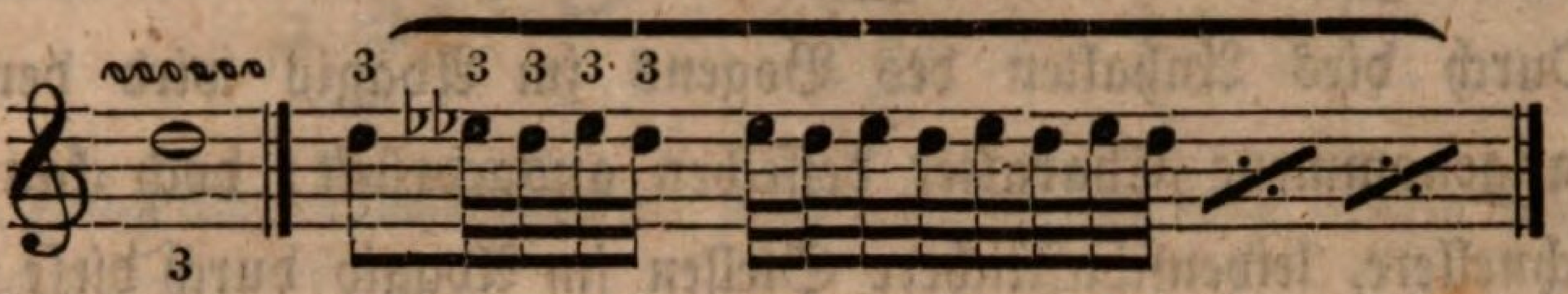


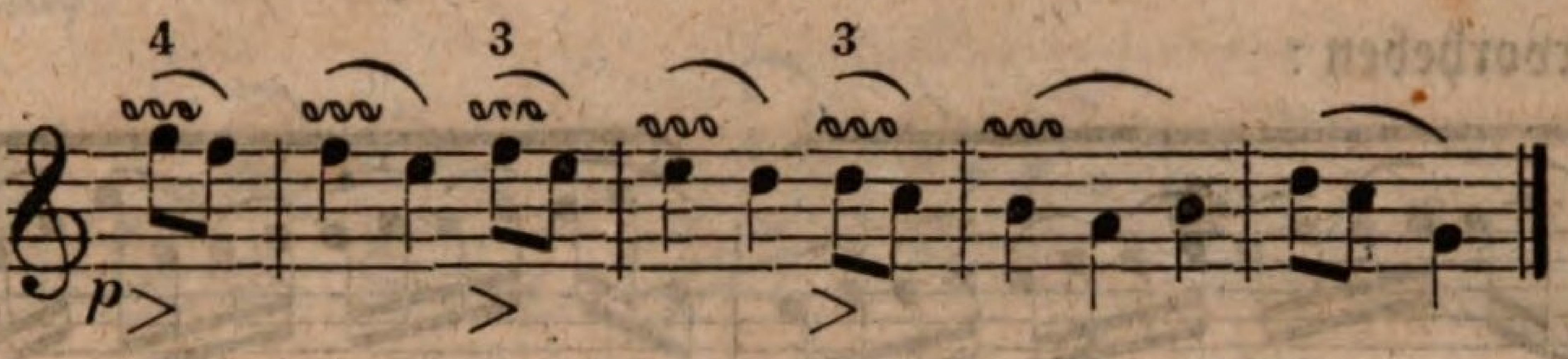
Der Bogen darf nicht zu fest gehalten werden.

Bei der 2ten Art streicht der Bogen ganz ruhig; denn sie wird nur durch den aufgesetzten Finger, welcher weich im Zusammenhang mit der Hand mehr oder weniger geschwind balancirt, hervorgebracht. Während die andern 3 Finger aufgehoben bleiben, wird der auf=

sitzende Finger in eine wankende und zitternde Bewegung versetzt, welche die beabsichtigte Wirkung erreicht.

Die Ausführung wäre ohngefähr folgende:



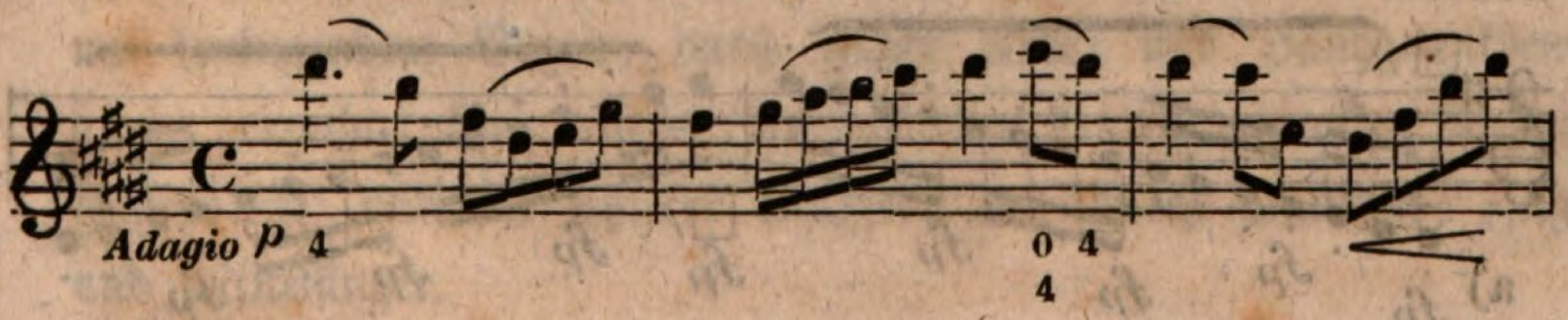


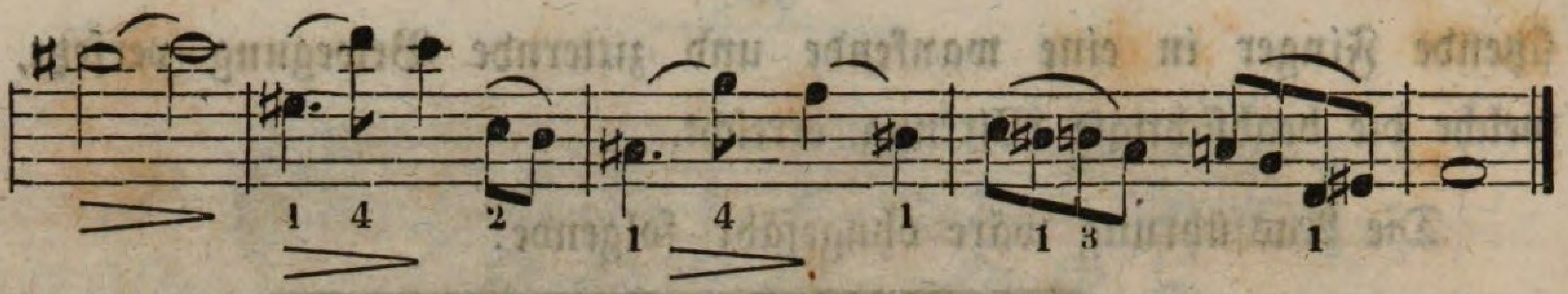
Dies Mittel, im Vortrag eine gewisse Leidenschaft auszudrücken, verliert zu oft angewendet, allen Werth und, statt angenehm auf den Zuhörer zu wirken, erregt es ein weichliches, krankhaftes Gefühl.

Die 3te Art Bebungen wird durch Zusammenwirken beider Hülfsmittel hervorgebracht. Man darf dieselbe nur bei langen oder sich wiederholenden Noten anwenden, niemals bei mehreren aufeinanderfolgenden (einer Scala).

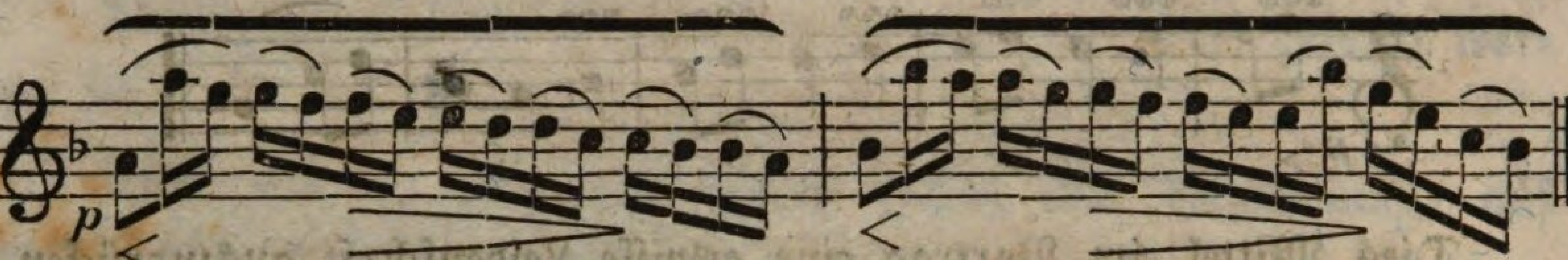
Elastische Stricharten.

Langsamer Strich wird ausgeführt, wenn der Bogen mit mehr oder weniger Schwerkraft fortbewegt wird, ohne die Töne zu trennen. Mit dieser Strichart werden sangbare Stellen vorgetragen, weshalb man auch den ganzen Bogen dazu gebraucht.



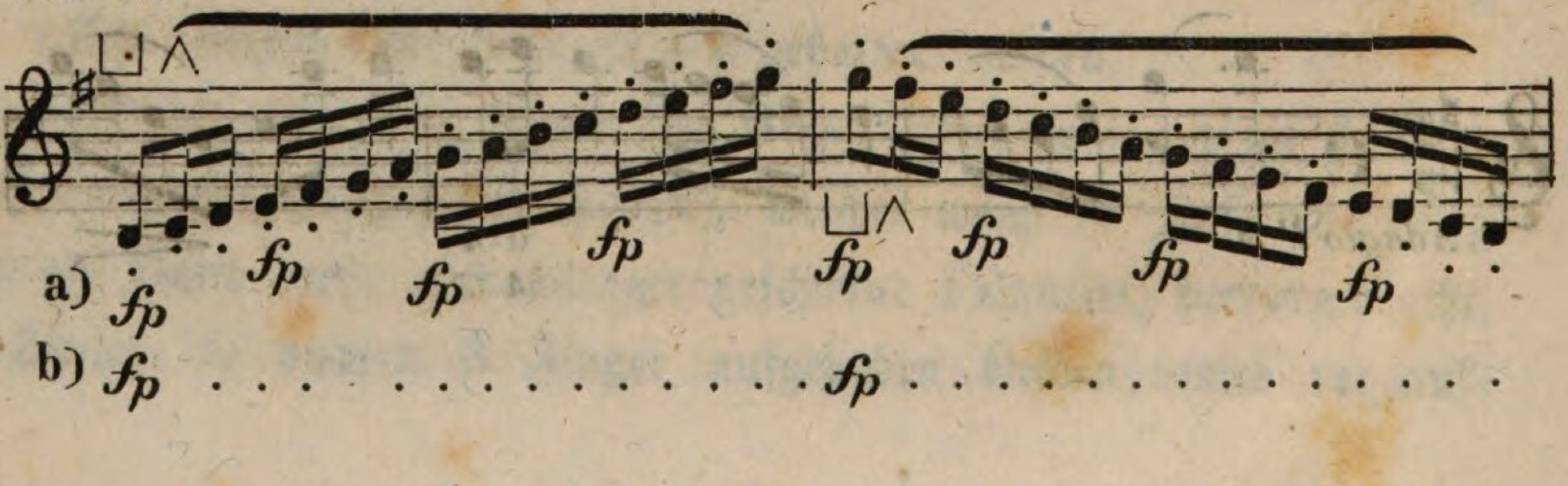


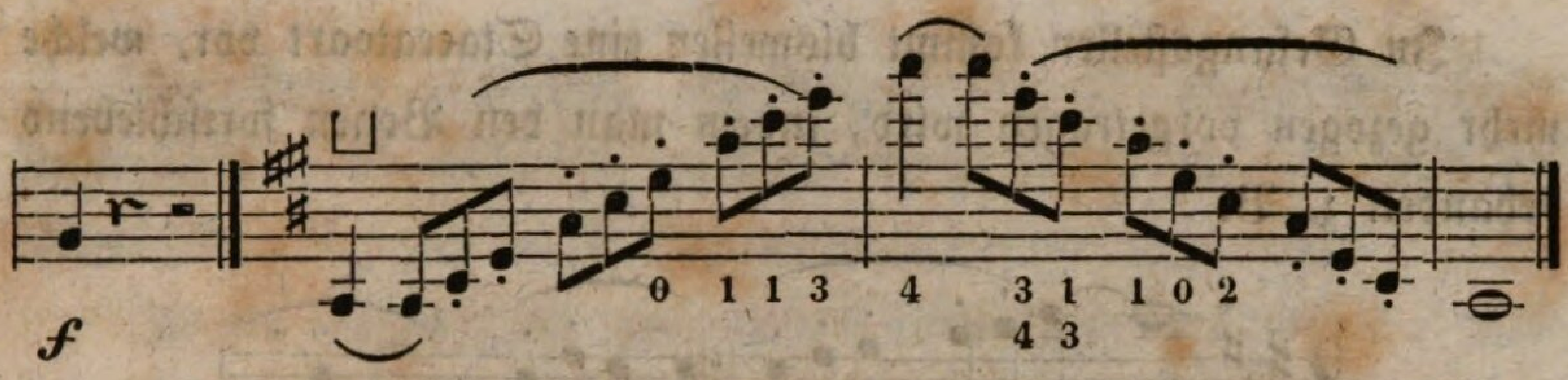
Durch dies Anhalten des Bogens im Adagio wird der allgemein angenommene Charakter desselben ausgedrückt; doch kann man auch schnellere, leidenschaftlichere Stellen im Adagio durch diese Strichart hervorheben:



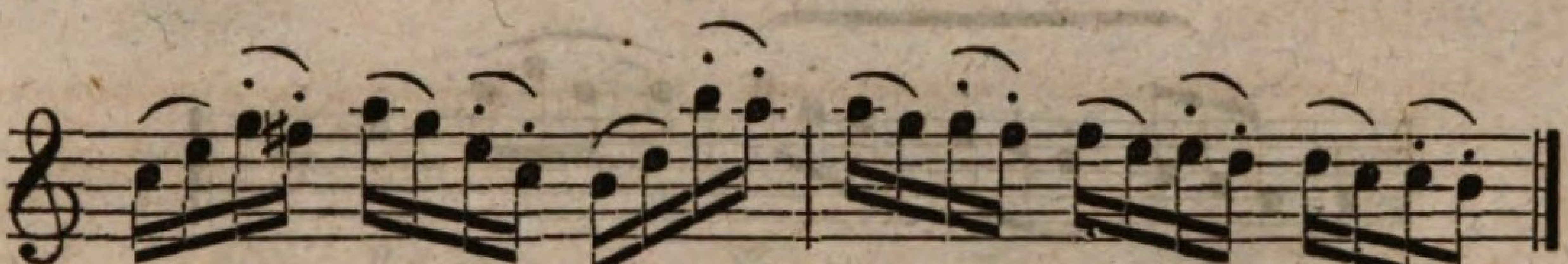
Der Staccatostrich ist im Allgemeinen schon früher besprochen worden, es soll deshalb hier nur die Verschiedenheit desselben noch erklärt werden. Zuvor jedoch möge eine kleine Repetition, die Art das Staccato zu machen, statt finden.

Dasselbe wird 1) gewöhnlich an der Spitze des Bogens mit so wenig, wie möglich, Umfang gemacht; 2) muß die erste Note besonders fest und bestimmt angestoßen werden, doch dürfen 3) die übrigen nicht in der Kraft nachlassen, sondern es muß bis ans Ende fortgestoßen werden, wie angefangen ist, und immer dem Bogen freien Spielraum lassend. Folgende Beispiele übe man erst langsam, und zunehmend schneller, je sicherer man wird, befolge aber genau die beigefügte Bezeichnung a) und b), ohne dabei mehr Bogen zu verwenden.

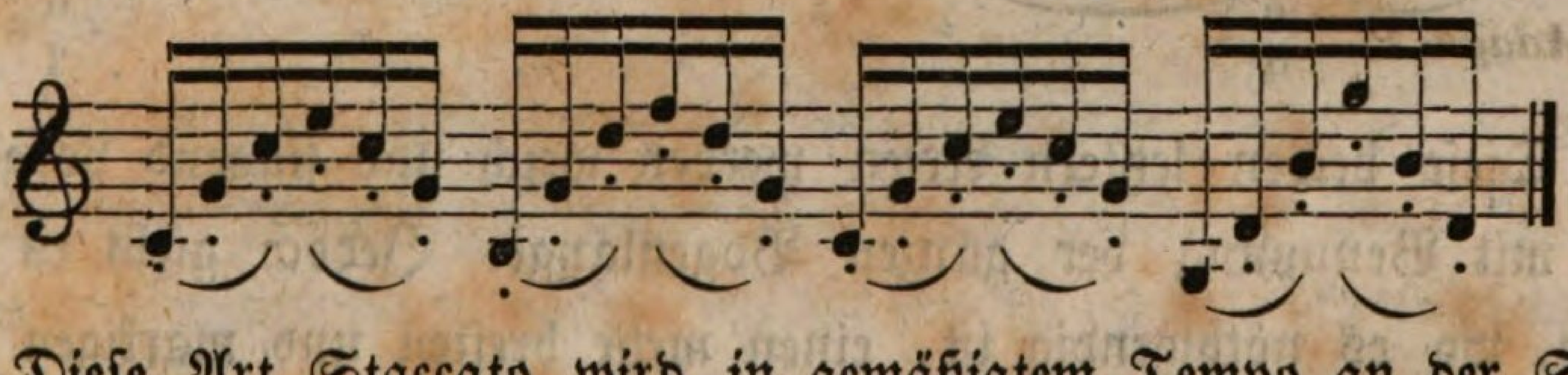




Folgender Staccatostrich wird auf verschiedene Weise angewendet, nämlich:

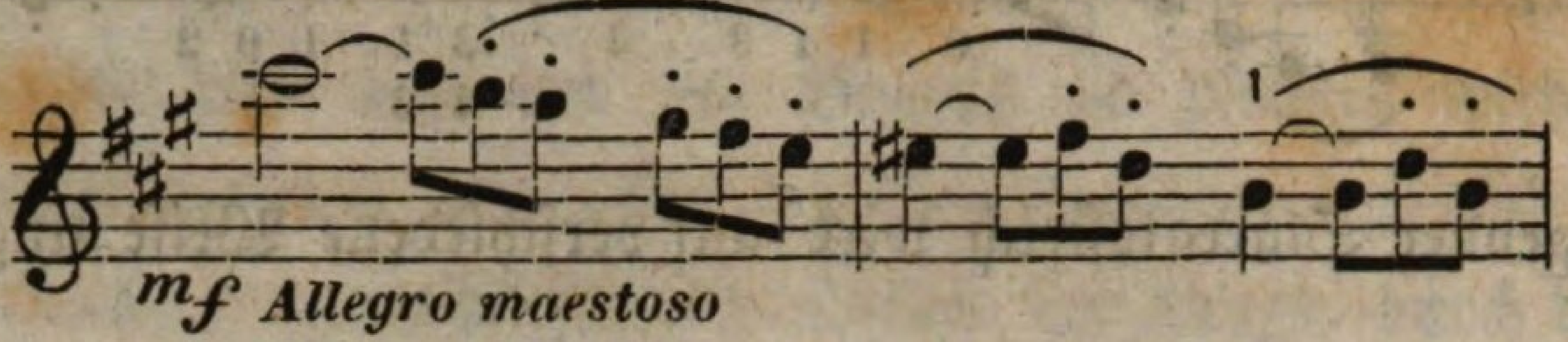


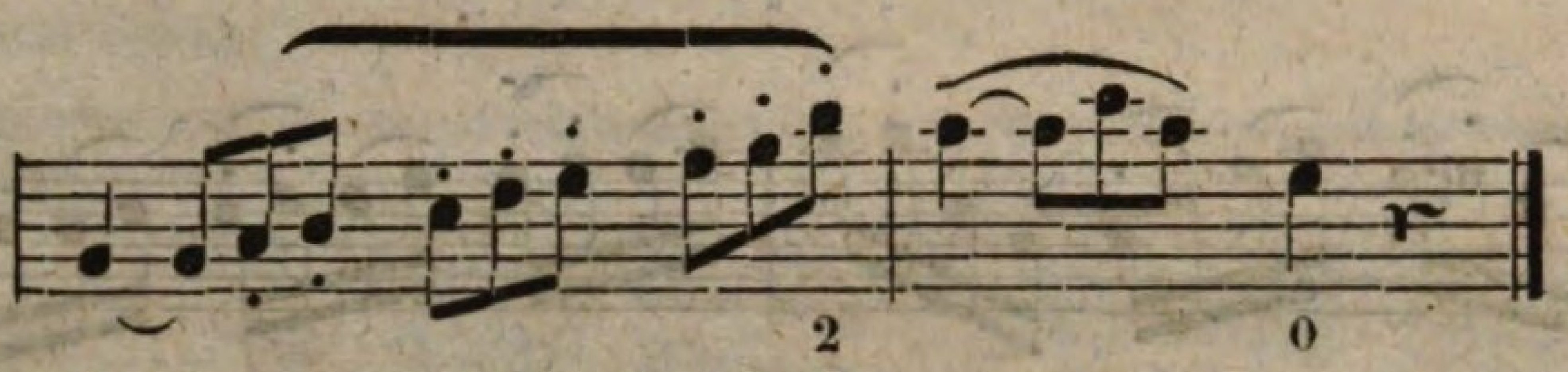
Im Forte muß der Bogen, liegen bleibend, die 2 gestoßenen Noten kräftig herausstoßen, weshalb derselbe mit allen Fingern gleich fest gehalten seyn muß; hingegen, piano vorgetragen, die beiden Noten weniger kräftig gestoßen, sondern mehr gezogen oder auch mit springendem Bogen herausgeschnellt werden müssen, wozu derselbe mit Daumen, Zeige- und Mittelfinger leicht zu halten ist. Je nachdem es die Composition verlangt, wird das Staccato hier an der Spitze stark (EB) oder in der Mitte (CG) des Bogens piano ausgeführt.



Diese Art Staccato wird in gemäßigtem Tempo an der Spitze (EB) durch festes Aufliegen des Bogens, oder in der Mitte (FG) mit springendem Bogen, durch leichte Arm- und Handgelenkbewegung gemacht. Bei ersterer Art wird der Bogen mit allen Fingern festgehalten, und bei letzterer weniger, nur durch Daumen, Zeige- und Mittelfinger.

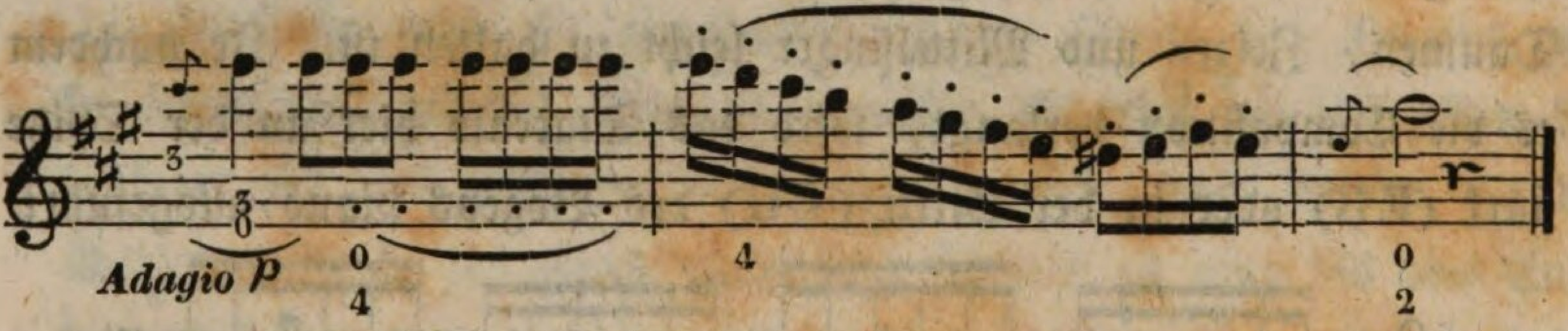
In Gesangsstellen kommt bisweilen eine Staccatoart vor, welche mehr gezogen vorgetragen wird, indem man den Bogen fortschiebend behandelt z. B.



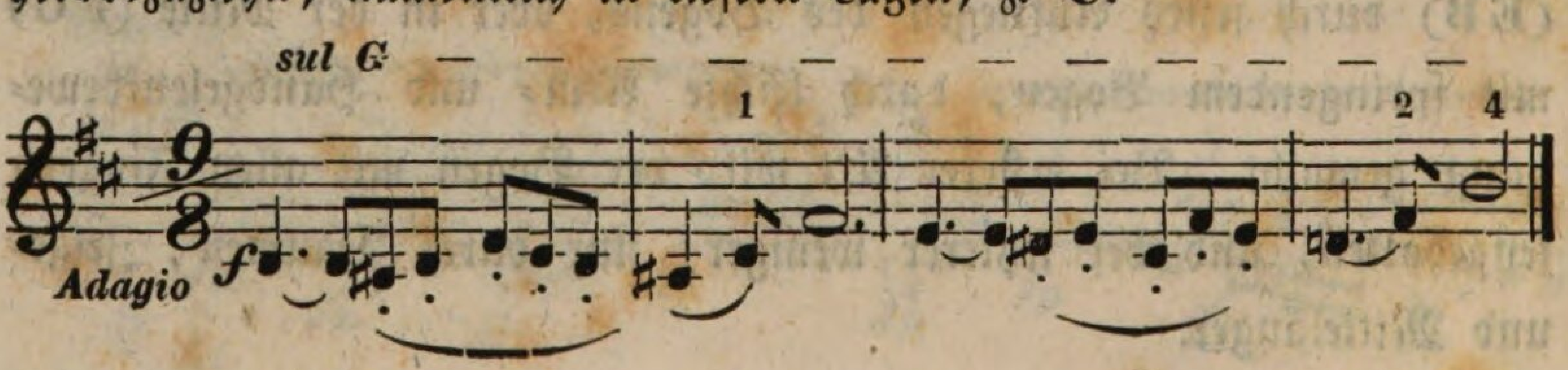


Hierbei wird nur der kleine Finger von der Stange entfernt gehalten.

Auch giebt es noch eine Art, in welcher die Töne mehr klingend hervortreten müssen, und welche daher nur durch außerordentlich weiche Bogenführung hervorgebracht werden kann, z. B.

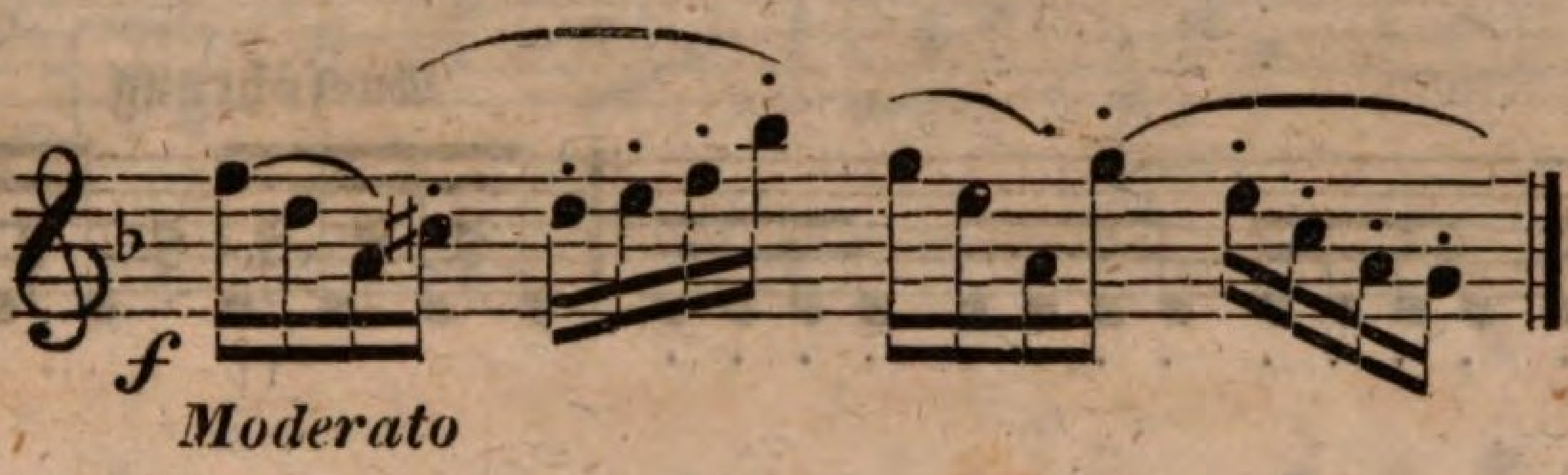


Diese beiden letztern Arten werden weich und singend vorgetragen mit Benutzung der ganzen Bogenlänge. Jedoch giebt es auch Fälle, wo es nothwendig ist, einen mehr breiten und markigen Ton hervorzuziehn, namentlich in tiefern Lagen, z. B.

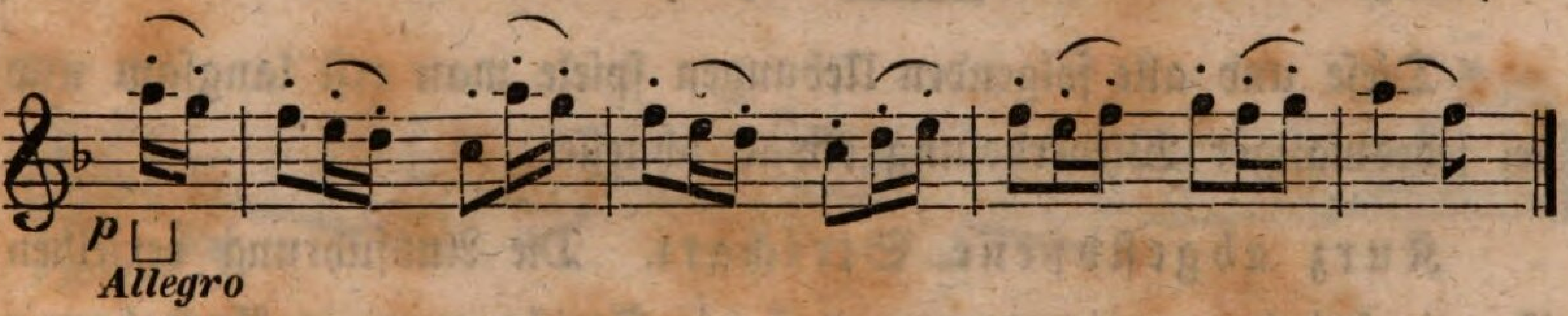


Der Bogen muß hier festgehalten und die Finger der linken Hand müssen ebenfalls fest auf die Saite gesetzt werden, wodurch alsdann ein sehr schöner kräftiger Ton hervorgebracht wird.

Ist ein Staccato mit gebundenen Notenfiguren vermischt, so muß die erste Note nach den gebundenen fest angestoßen werden, wenn das Tempo gemäßigt ist. Dies wird mit der Spitze des Bogens (G B) gemacht.



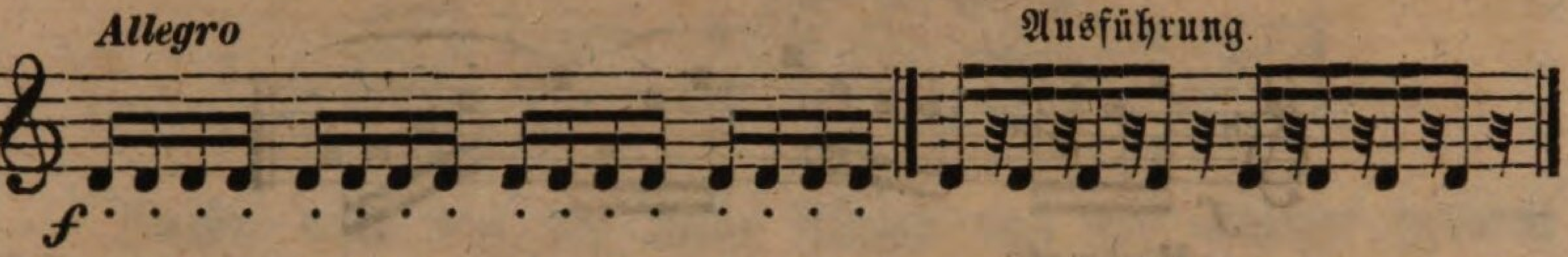
Das hüpfende Staccato wird mit springendem Bogen herunter und hinauf gemacht, doch meist herunter. Es kann in der Mitte (C E) oder an der Spitze (E B) gemacht werden.

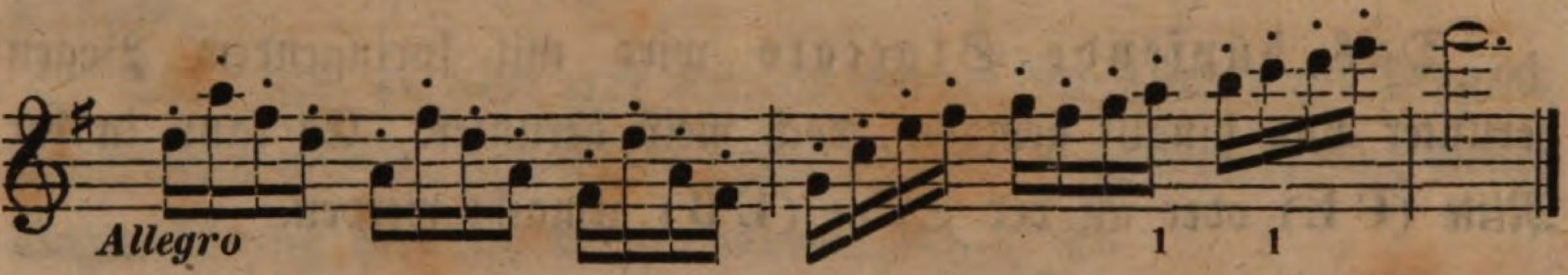


Der Bogen werde dabei sehr leicht gehalten, nur mit Daumen, Zeige- und Mittelfinger (ohne jedoch die Herrschaft über ihn verlieren zu können), dann werfe man ihn auf die Saite, nur nicht zu hoch herabfallend, und lasse ihn durch seine eigene Schnellkraft springen, wozu die Elastizität der Saiten auch noch behülflich ist. Diese Staccatoart wird auch, jedoch sehr selten, bei mehreren Noten angewandt, nur muß der Bogen alsdann etwas höher herabfallen.

Etwas verlängert abgestoßene Strichart. Diese wird nur im schnellen Tempo benutzt. Die Töne müssen getrennt,

durch elastische Bewegung, unmerkliches Hüpfen und mit verlängertem Strich in der Mitte des Bogens (F G) hervorgebracht werden. Man muß dabei nur das Handgelenk gebrauchen, den Arm sehr leicht führen, (unter keinen Umständen steif halten,) also nur Ellenbogen und Handgelenk leicht bewegen. Nur der kleine Finger ist von der Stange etwas zu entfernen. Um die Uebung zu erleichtern, probire man diese Strichart erst mit den leeren Saiten.

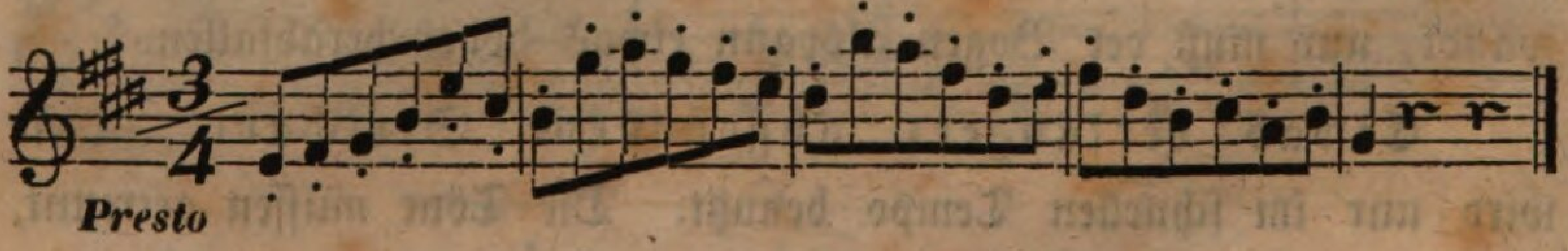




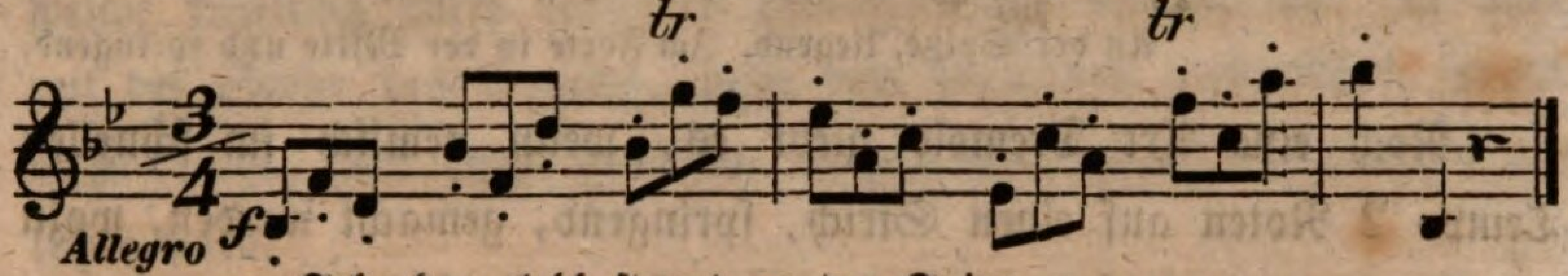
Diese und alle folgenden Uebungen spiele man erst langsam und bei jedesmaliger Wiederholung etwas schneller.

Kurz abgestoßene Strichart. Die Ausführung derselben ist wie bei der vorigen, nur daß die Striche weniger Ausdehnung erhalten (C G). Die Töne müssen sehr gleich, rund und getrennt seyn. Der Bogen wird durch Daumen, Zeige- und Mittelfinger leicht gehalten.

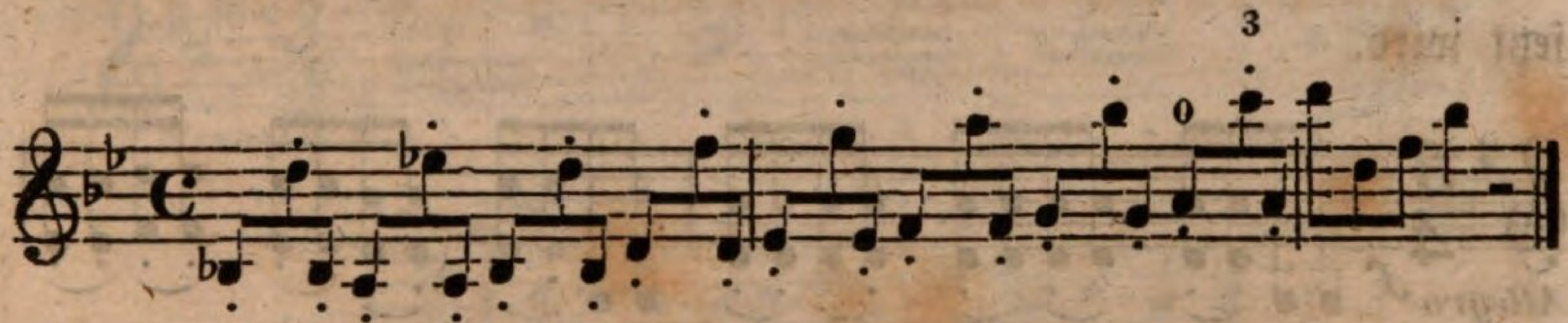
Dieser Strich wird auch der Perlstrich genannt, weil, wird er gut ausgeführt, die Töne wie Perlen fortrollen.



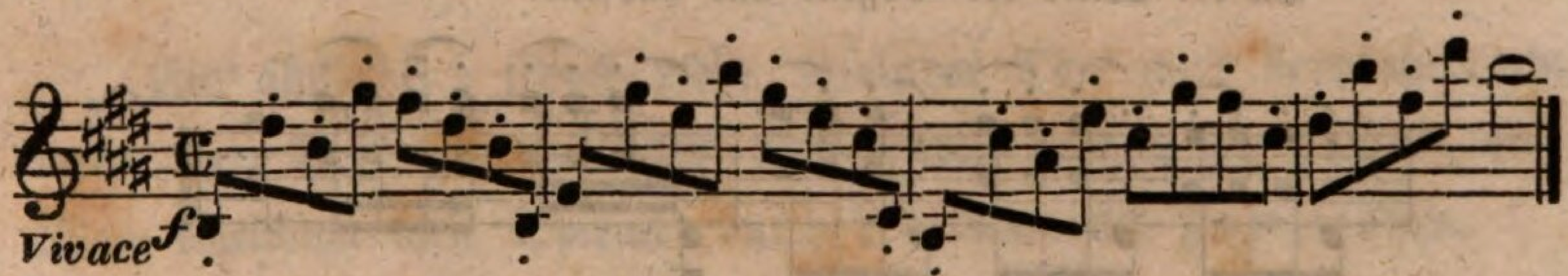
Gehämmerte, martellirte Strichart. Sie wird auf verschiedene Art ausgeführt: ganz kurz an der Spitze des Bogens, (die Hälfte EB vom Kopf an einnehmend) oder etwas gedehnter am Frosch (AD). Zu beiden Arten ist nothwendig, den Bogen sehr fest mit allen Fingern zu fassen, und jede Note scharf anzustoßen.



Sehr kurz, lebhaft und an der Spitze.

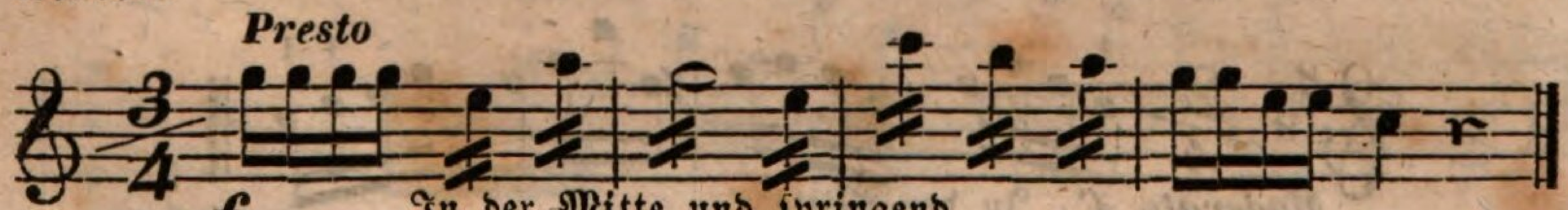


Etwas gedehnter und entfernt vom Steeg.



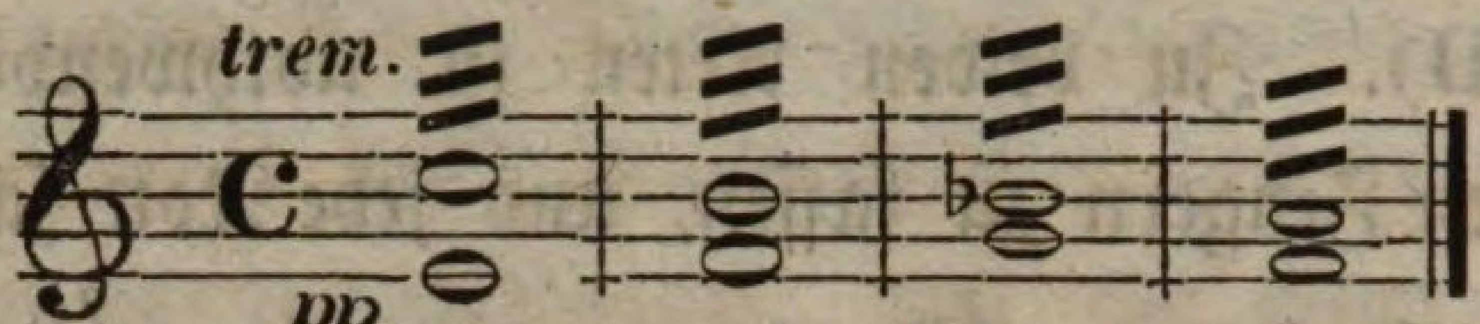
Noch mehr gedehnt, als das vorhergehende Beispiel, vorzutragen.

Das Tremolando wird in der Mitte (FG) oder an der Spitze (EB), dort mit springendem, hier mit liegendem Bogen, die Töne nicht trennend, gemacht. Der Bogen darf in beiden Fällen nicht zu fest gehalten, und muß mehr durch leichte Handgelenkbewegung auf den Saiten (nach Noteneintheilung) geschüttelt werden.



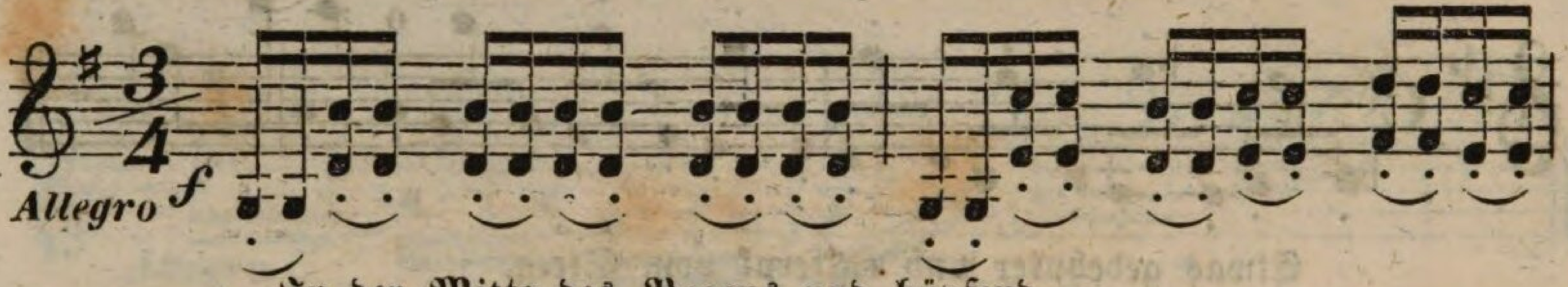
In der Mitte und springend.

Steht aber besonders tremolando dabei, so braucht die genaue Noteneintheilung nicht pünktlich eingehalten zu werden; es wird deshalb auch mehr im Orchestersatz angewendet.

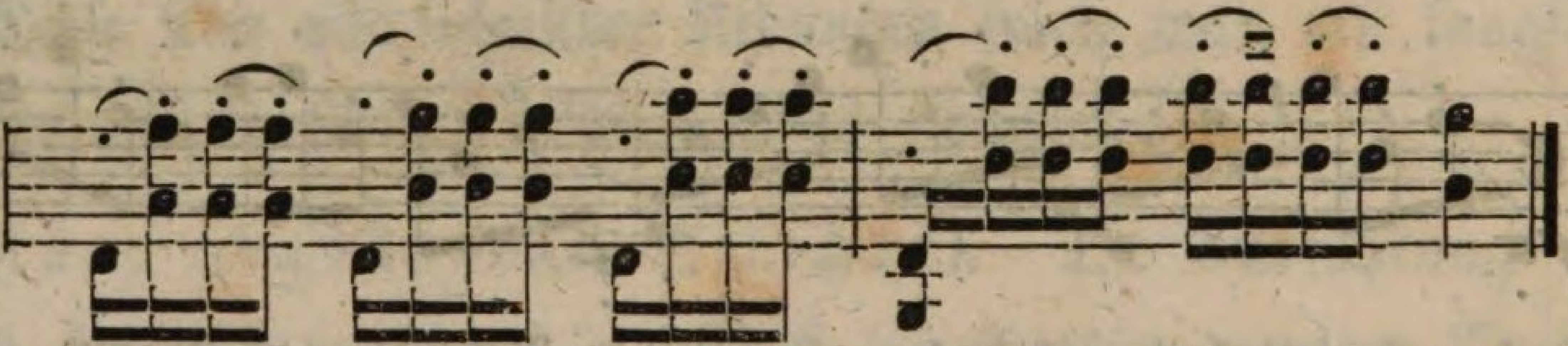


An der Spitze, liegend. Im Forte in der Mitte und springend.

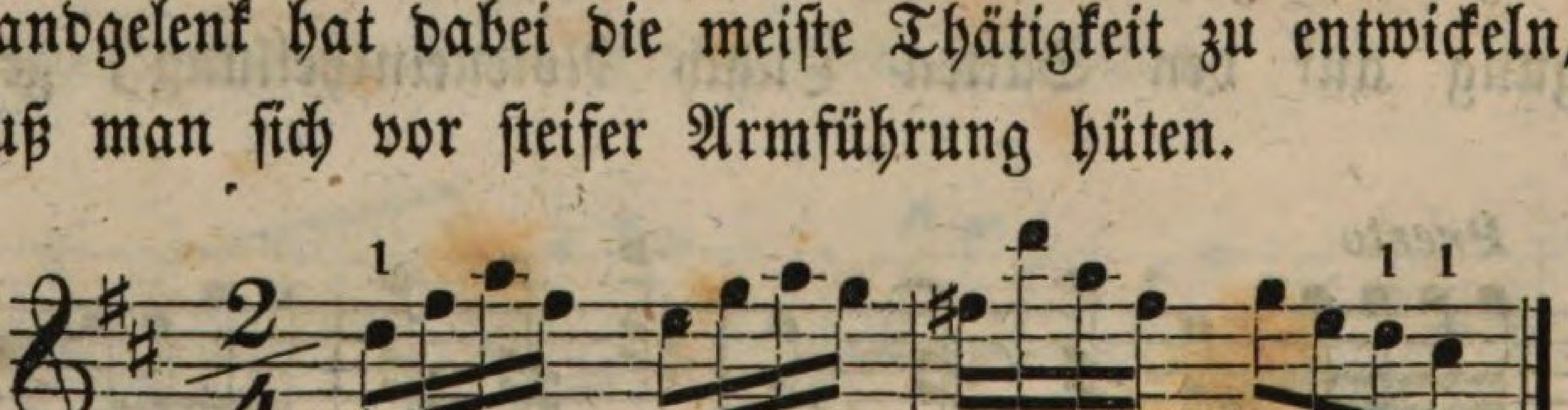
Noch eine Art Tremolo giebt es, wenn nemlich im schnellen Tempo 2 Noten auf einen Strich, springend, gemacht werden, wozu der Bogen leicht gefaßt und nur das Handgelenk in Bewegung gesetzt wird.



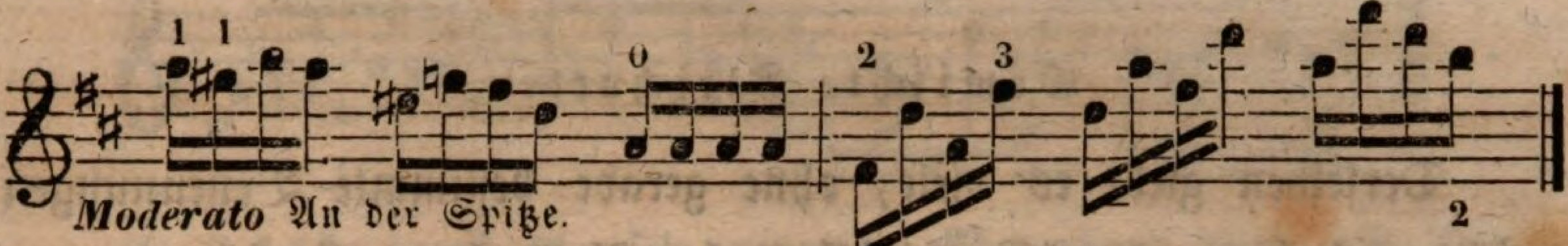
In der Mitte des Bogens und hüpfend.



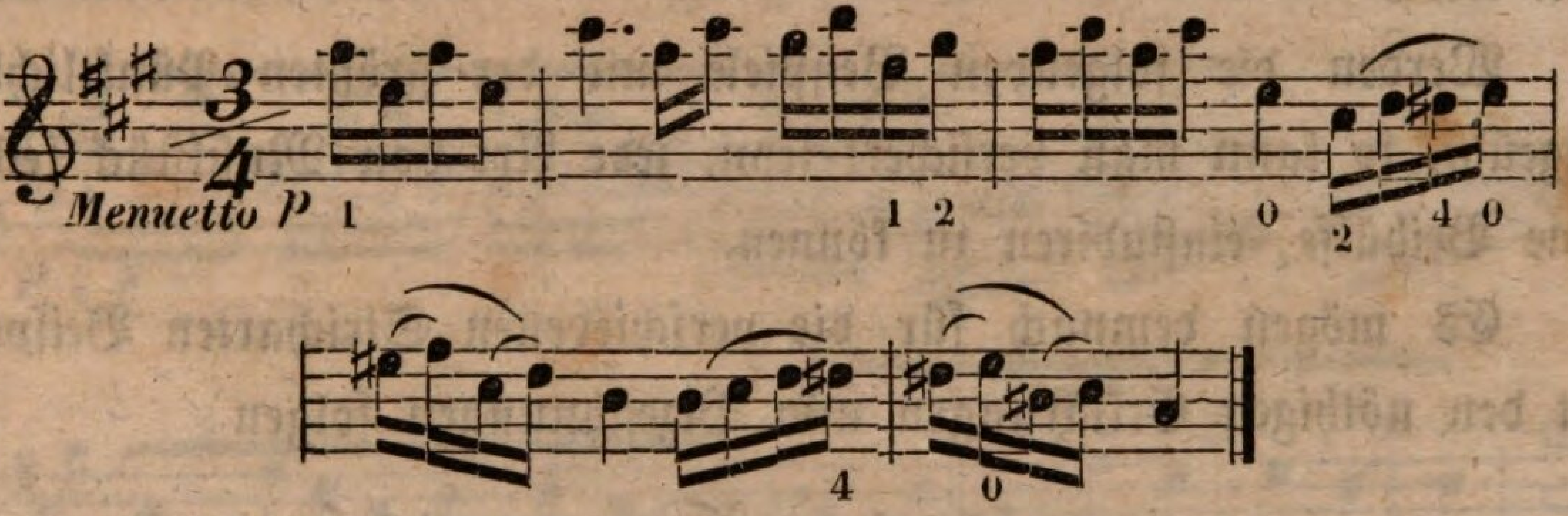
Der aufliegende Strich kommt selten, meist nur in ältern Compositionen vor; er wird in der Mitte (F E) oder an der Spitze (E B) gemacht, wobei der Bogen auf den Saiten liegen zu bleiben hat, ohne jedoch einen schwerfälligen, kratzenden Ton hervorzubringen. Das Handgelenk hat dabei die meiste Thätigkeit zu entwickeln, besonders muß man sich vor steifer Armführung hüten.



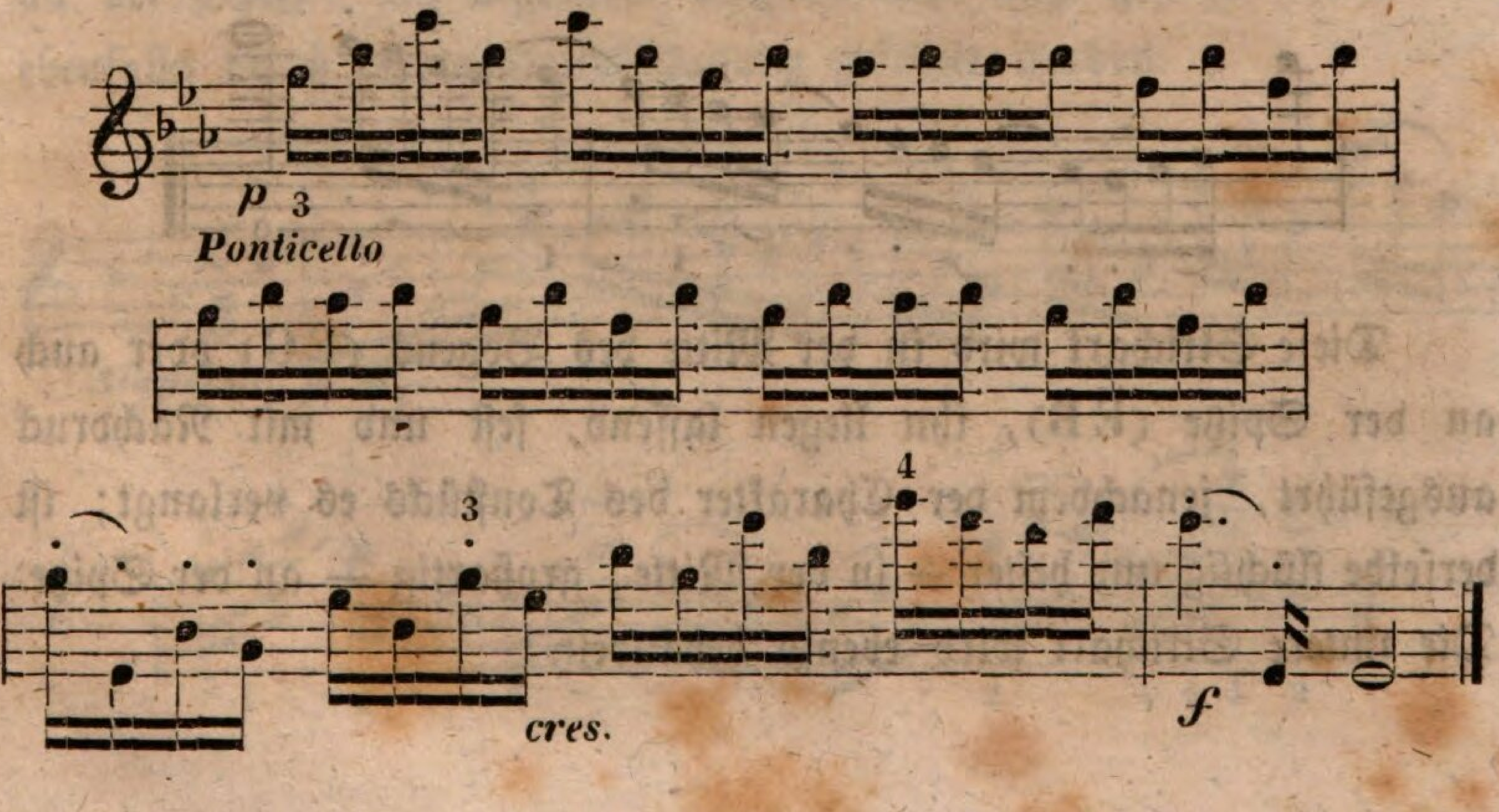
Moderato *f* In der Mitte.



Der **Flötenstrich** zeigt durch seine Benennung schon an, welche Wirkung durch denselben hervorgebracht werden soll. Er wird mit der Spitze des Bogens, nahe dem Griffbrett ausgeführt, indem dieser leicht, mit einer gewissen Nachlässigkeit über die Saiten geführt wird.



Ein ähnlicher, jedoch mehr näselnder Ton wird hervorgebracht, wenn der Bogen ganz nahe dem Steeg sehr leicht geführt wird. Man bezeichnet diese Spielart durch den Ausdruck **Ponticello**.

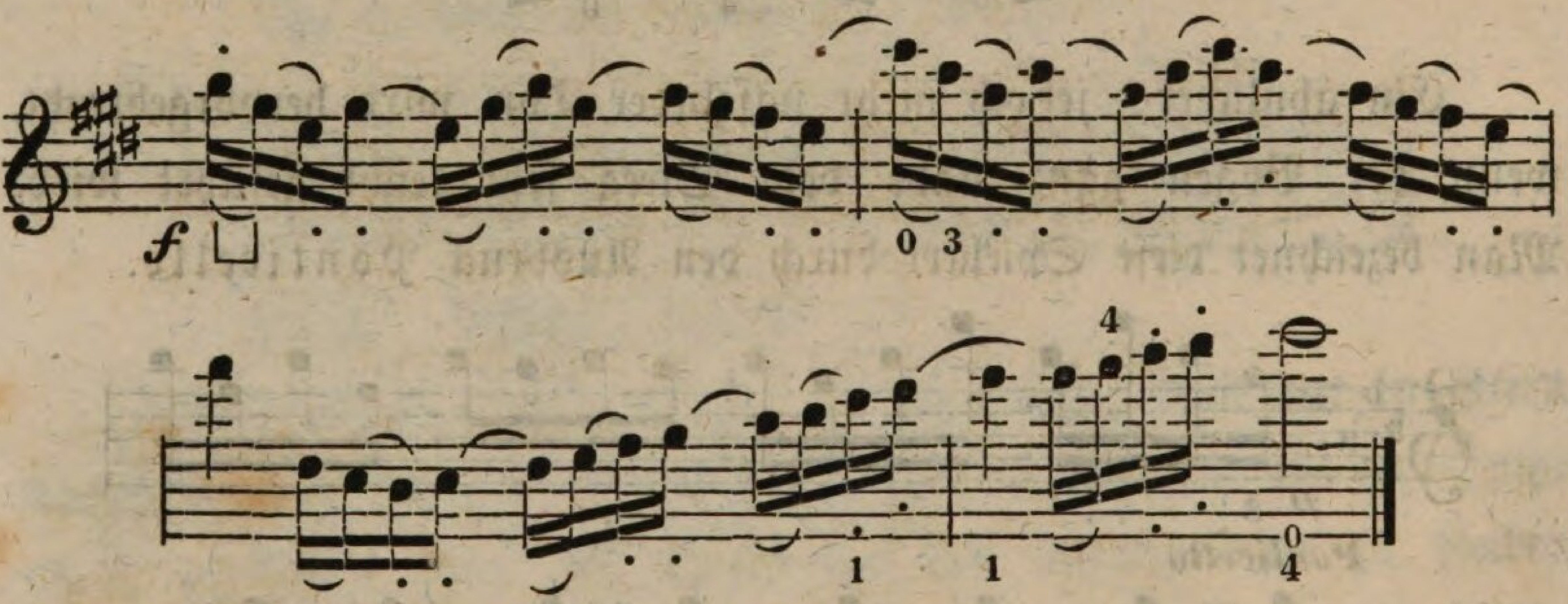


Gemischte Stricharten.

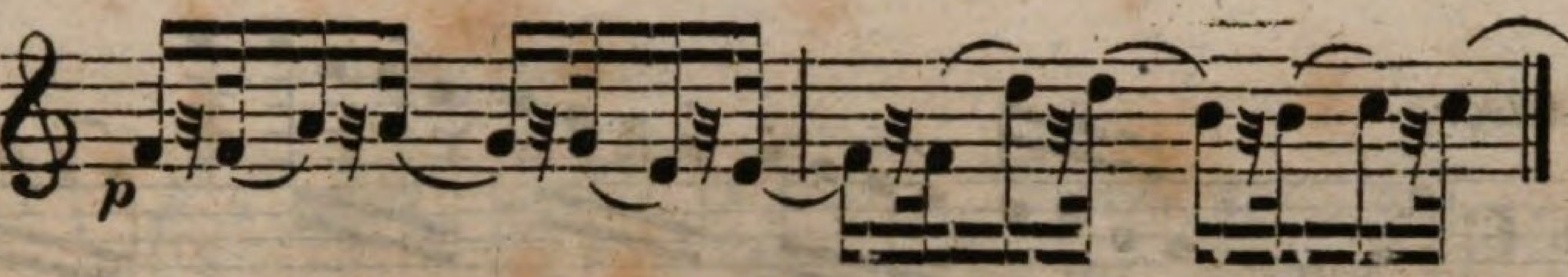
Derselben giebt es viele, ohne gerade bestimmte Benennungen dafür zu haben; es müssen dieselben ohne Ausnahme alle sehr gut erlernt werden, damit bei der Anwendung in größeren Compositionen keine Verlegenheit entsteht, wenn ein ungewöhnlicher Strich executirt werden soll und man nicht weiß, wie und wo derselbe gemacht, oder durch verkehrte Ausübung der Charakter des Tonstücks gänzlich verfehlt wird.

Werden die folgenden Beispiele mit der größten Pünktlichkeit eingeübt, so kann man versichert seyn, jede Art von Musikstück selbst, ohne Beihülfe, einstudiren zu können.

Es mögen demnach für die verschiedenen Stricharten Beispiele mit den nöthigen Erklärungen und Bezeichnungen folgen:

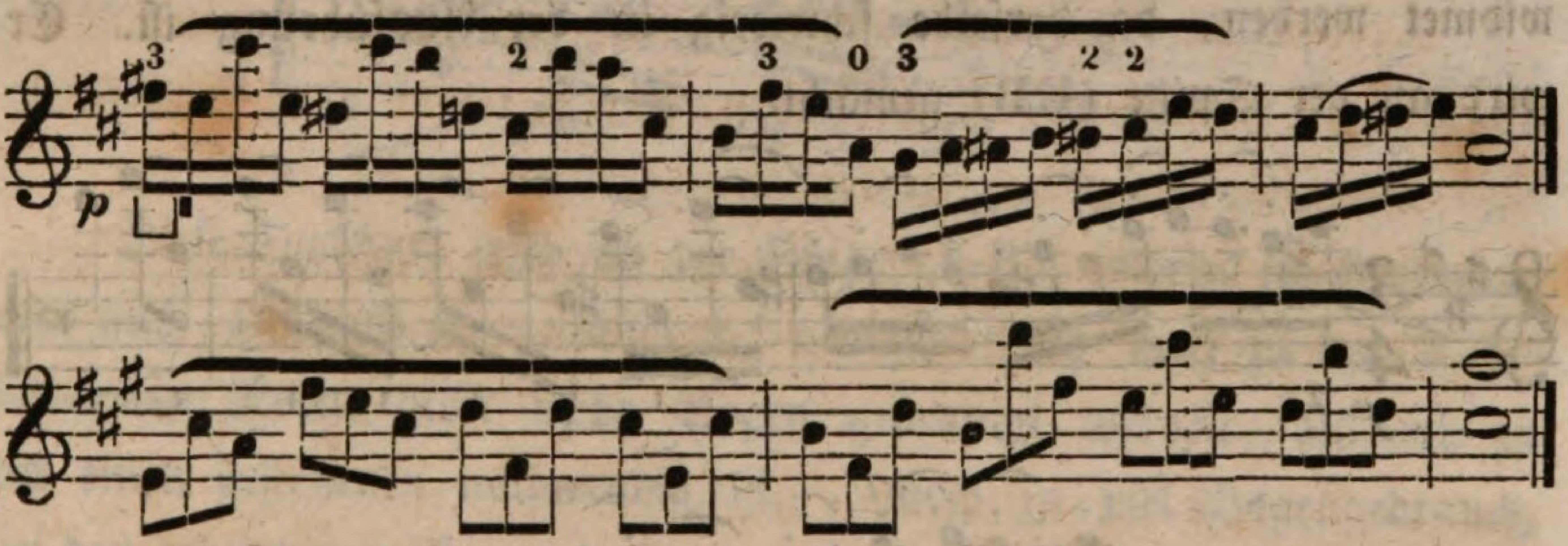


Diese Strichart wird in der Mitte des Bogens (F G) oder auch an der Spitze (E B), ihn liegen lassend, fest und mit Nachdruck ausgeführt, jenachdem der Charakter des Tonstücks es verlangt; ist derselbe flüchtig und heiter — in der Mitte; großartig — an der Spitze. Die untere Strichart wird ebenso behandelt.

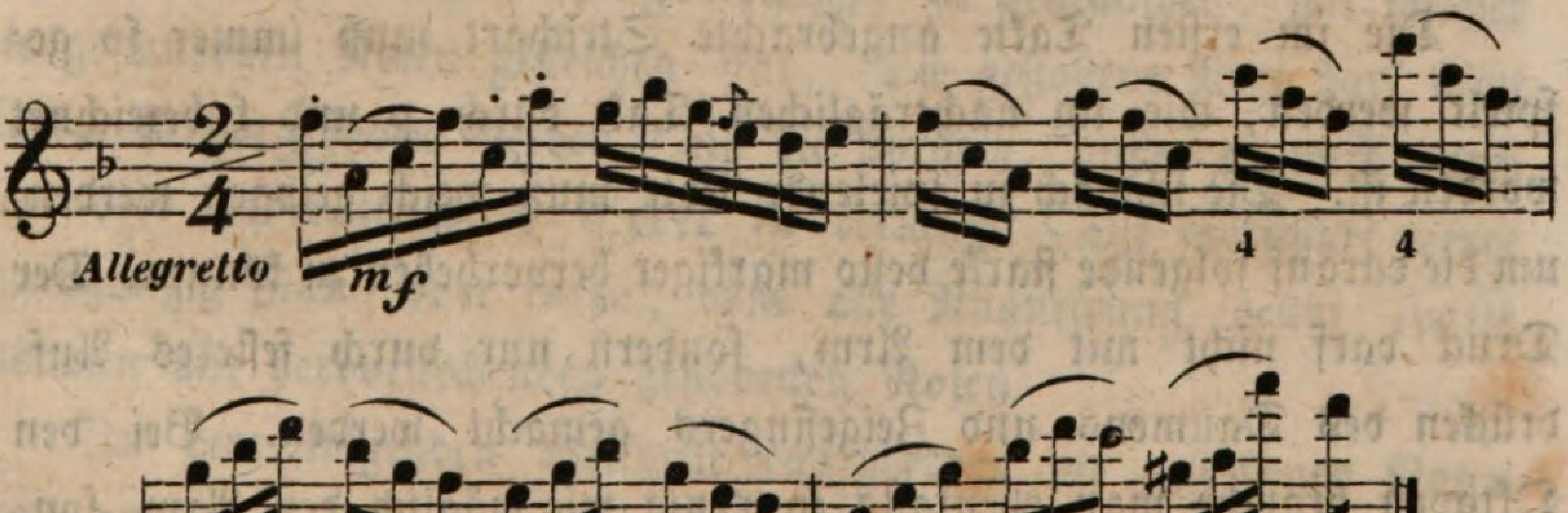


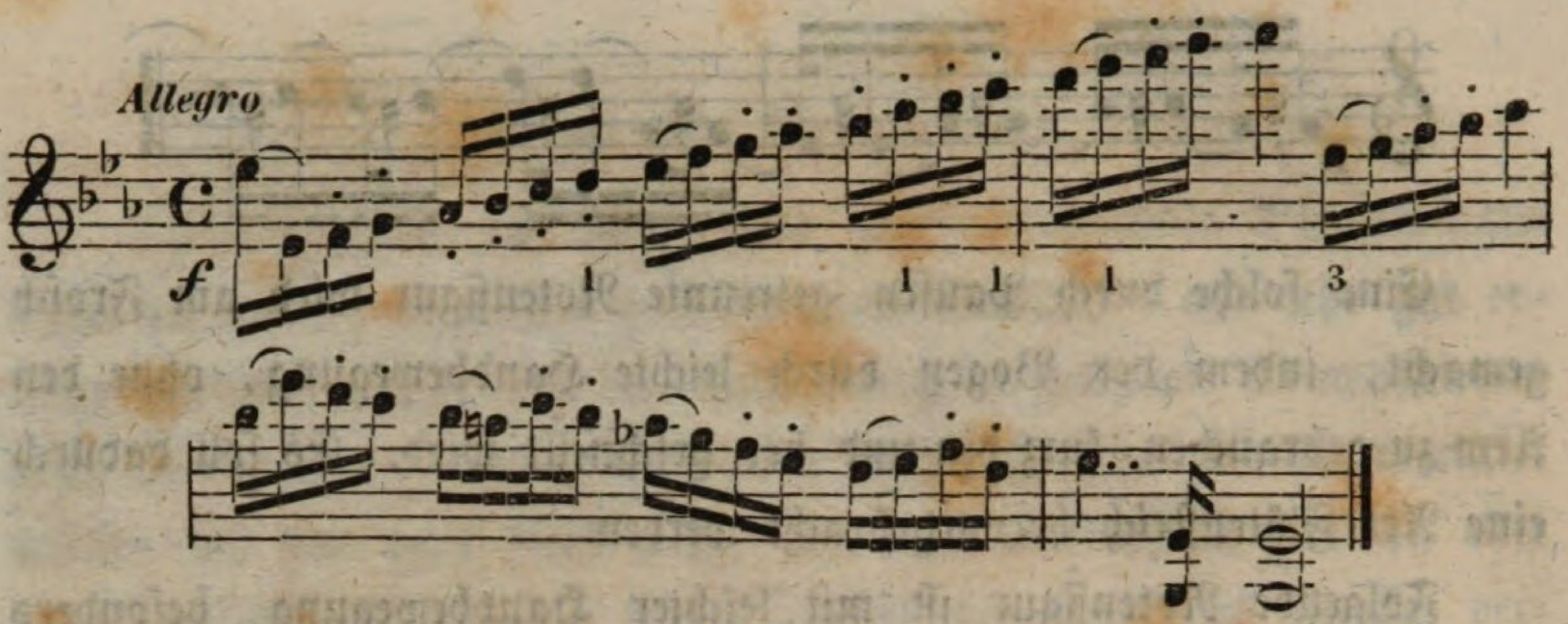
Eine solche durch Pausen getrennte Notenfigur wird am Frosch gemacht, indem der Bogen durch leichte Handbewegung, ohne den Arm zu gebrauchen, kurz hin und her geschnellt wird. Es soll dadurch eine Art Flötenstrich hervorgebracht werden.

Folgende Notenfigur ist mit leichter Handbewegung, besonders beim Saitenwechsel, und mit ganzer Bogenlänge, auszuführen.

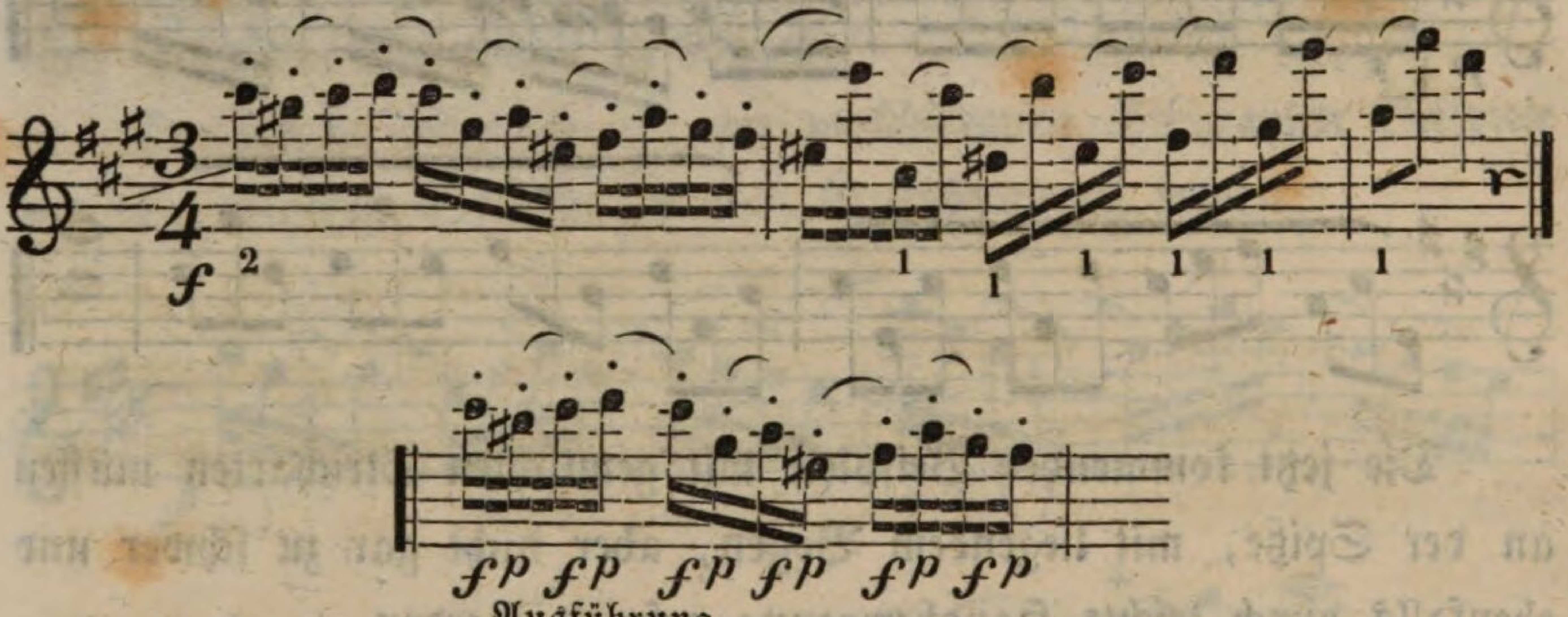


Die jetzt kommenden Beispiele mit gemischten Stricharten müssen an der Spitze, mit liegendem Bogen, aber nicht gar zu schwer und ebenfalls durch leichte Handbewegung gespielt werden.



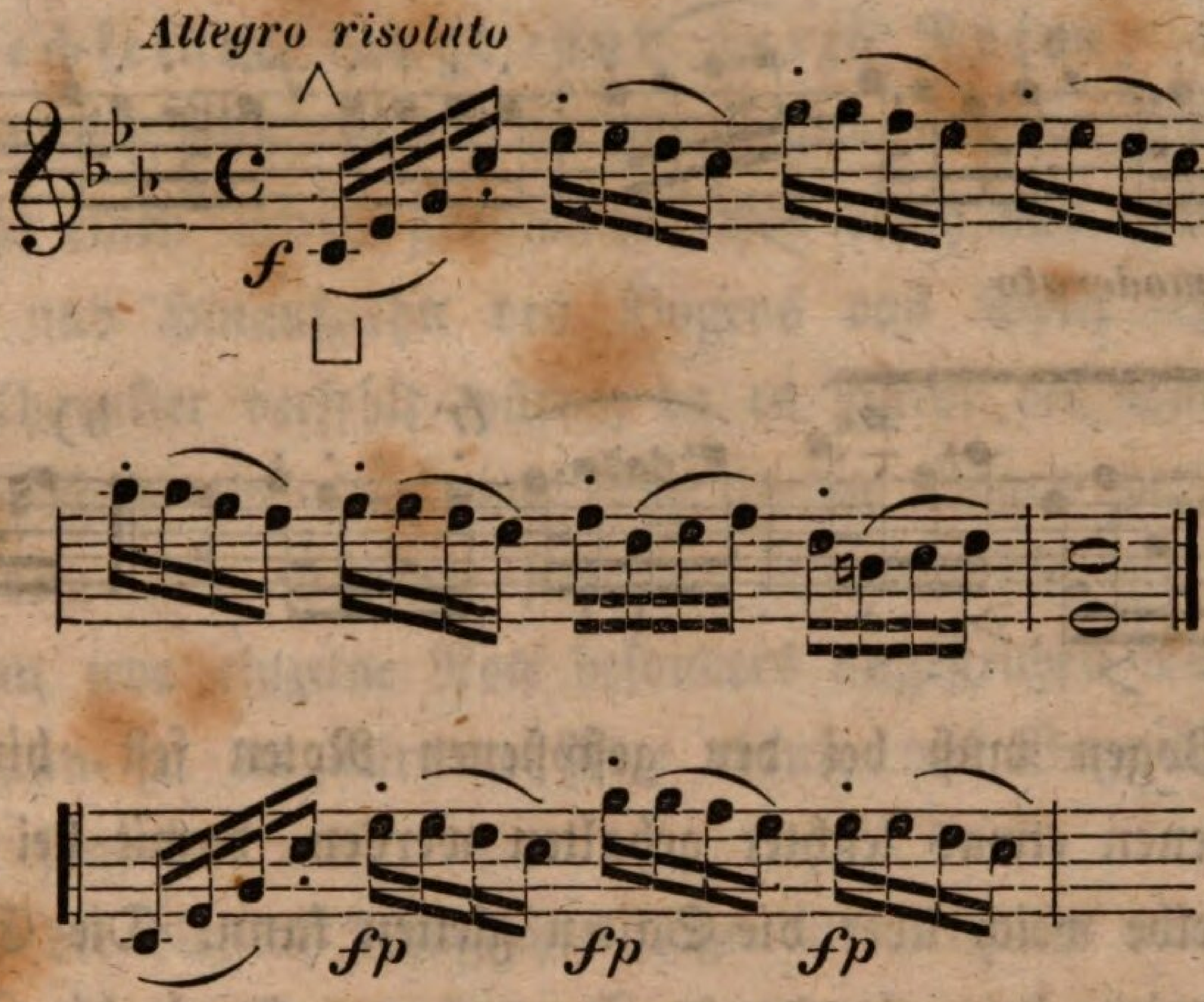


Dem folgenden Strich muß ganz besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden, da derselbe schwierig in der Ausführung ist. Er wird an der Spitze (E B) gemacht.



Ausführung.

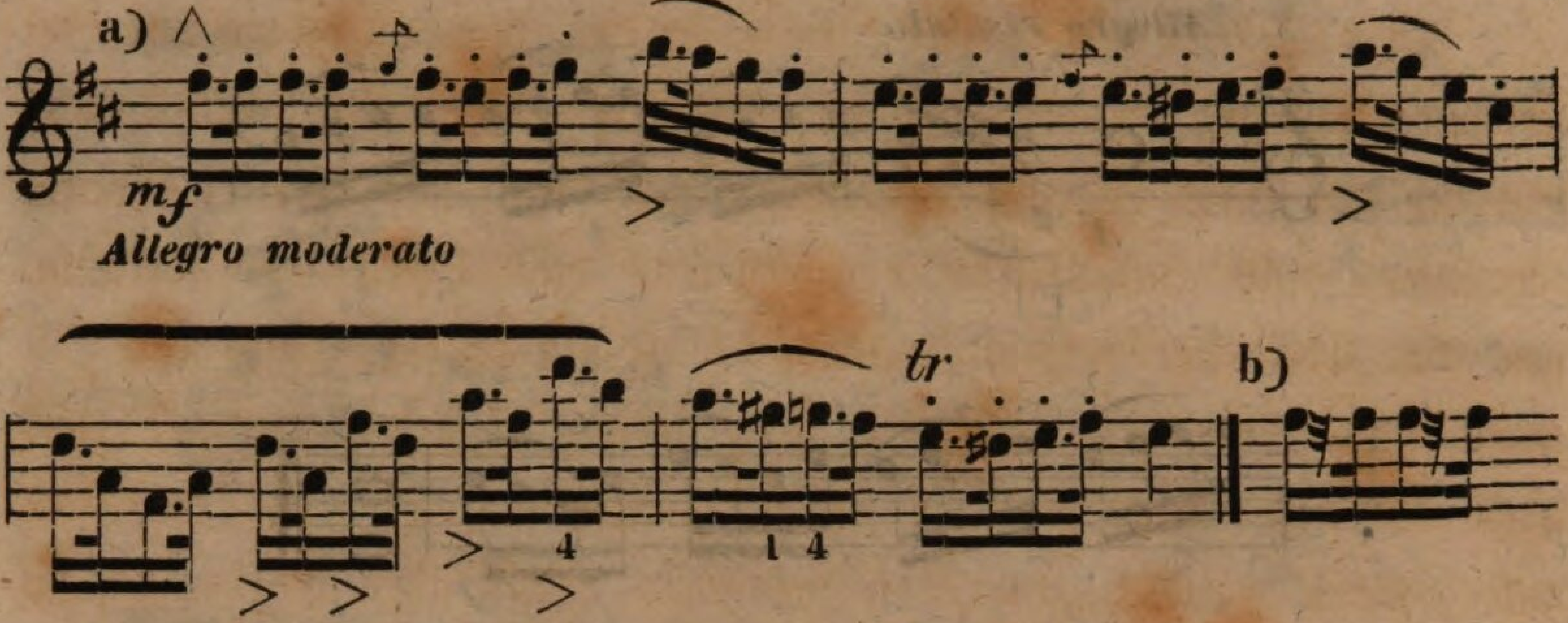
Die im ersten Takte angebrachte Strichart muß immer so gespielt werden, wie im nachträglichen Takt durch p und f bezeichnet worden ist. Die schwach zu spielende Note muß weich gezogen werden, um die darauf folgende starke desto markiger hervorheben zu können. Der Druck darf nicht mit dem Arm, sondern nur durch festeres Aufdrücken des Daumens und Zeigefingers gemacht werden. Bei den Oktaven brauche man ebenfalls so wenig wie möglich den Arm, sondern hebe und senke nur die Hand durch das Handgelenk.



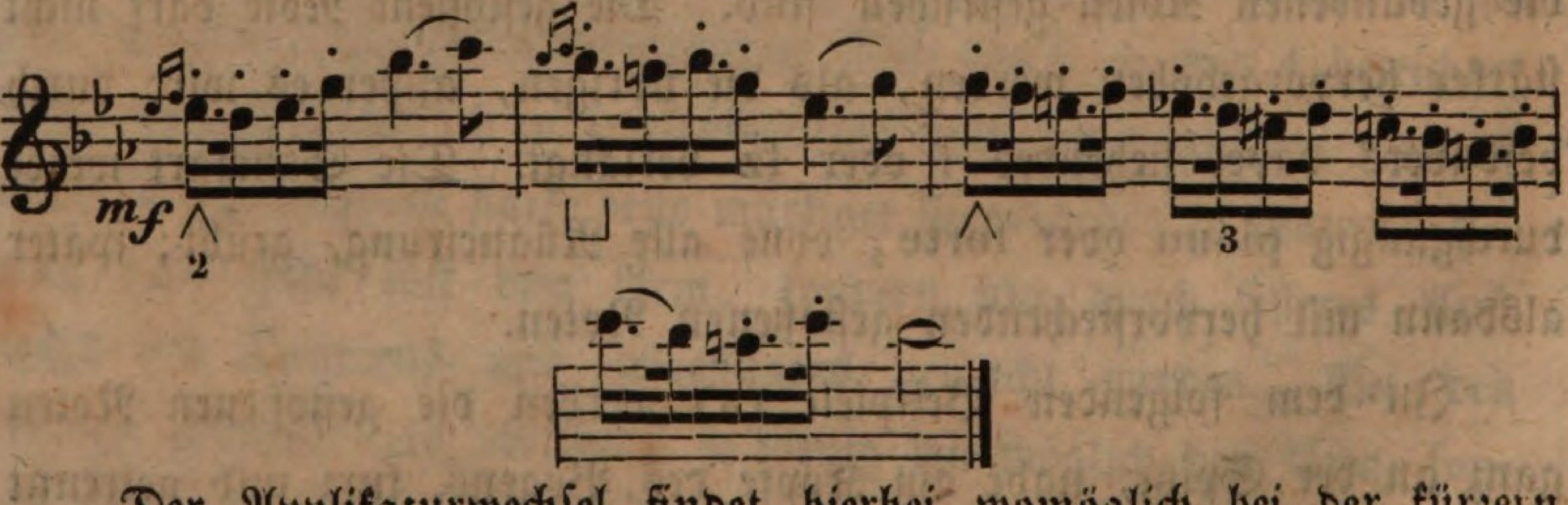
u. s. w.

Diese Strichart wird an der Spitze (E B), sowohl im Herunter= als auch Hinaufstrich anfangend, gemacht. Es darf zu den 3 gebundenen Noten nicht mehr Bogen gebraucht werden, als wie zu der einen gestoßenen nothwendig ist. Durch zu viel Bogengebrauch, bei den gebundenen Noten entfernt man sich immer mehr aus dem für diesen Strich bestimmten Bogentheil, und zerstört dadurch den ganzen Effekt; um dies zu vermeiden, ist es nothwendig, bei der gestoßenen Note keck dieselbe Bogenlänge zu gebrauchen, mit welcher die gebundenen Noten gestrichen sind. Die gestoßene Note darf nicht stärker hervorgehoben werden, als die übrigen, außer es wird durch besonders dabei stehendes f oder fz verlangt. Die Strichart werde durchgängig piano oder forte, ohne alle Nüancirung, geübt; später alsdann mit hervorstechenden gestoßenen Noten.

In dem folgenden Beispiele (a) werden die gestoßenen Noten ganz an der Spitze, nahe am Kopfe des Bogens, kurz und getrennt gemacht, wie durch b zu ersehen.



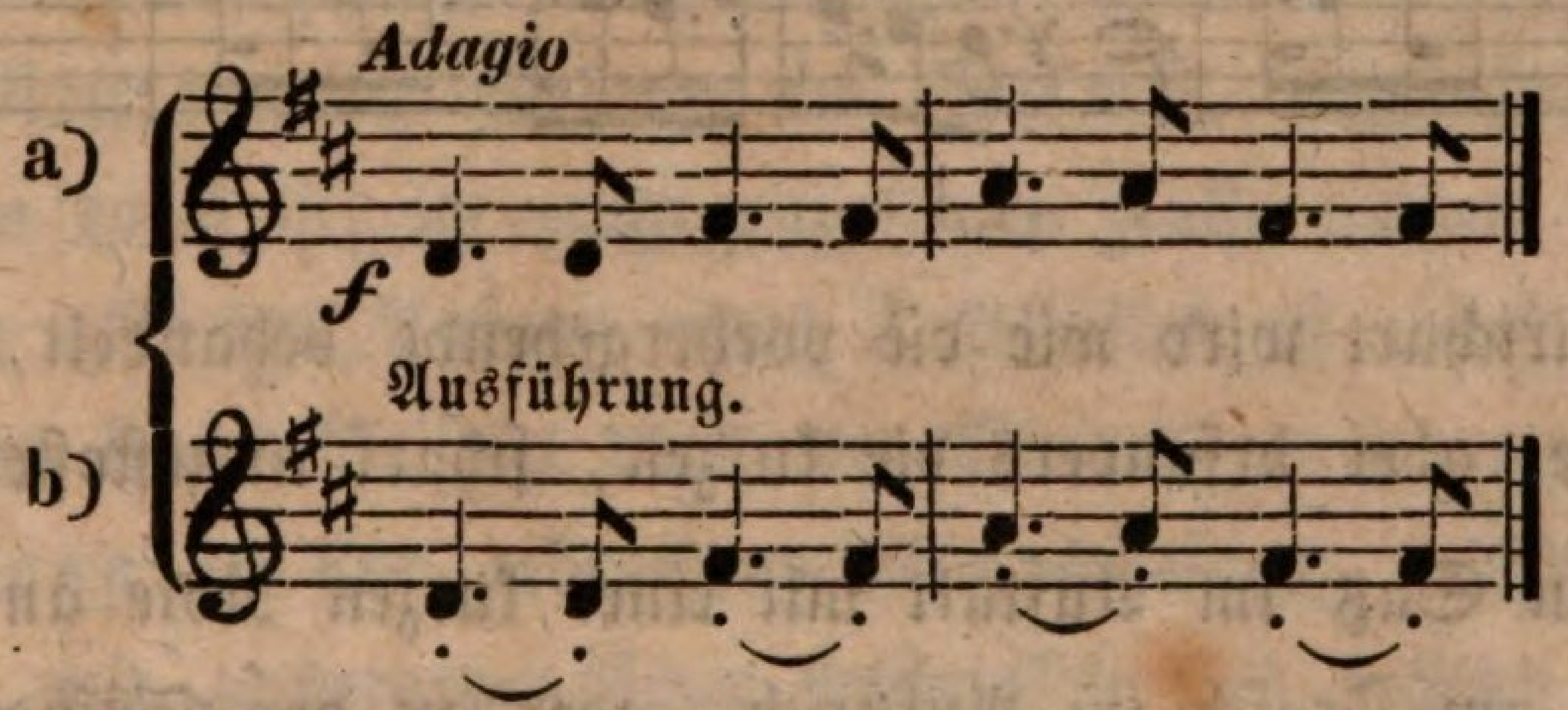
Der Bogen muß bei den gestoßenen Noten fest, hingegen bei den gebundenen etwas leichter gehalten werden, damit bei den Bindungen derselbe weich über die Saiten gleiten kann. Die Eintheilung der Noten wird bei gebundenen Figuren nur durch die Finger der linken Hand gemacht, und die gestoßenen durch Finger und Bogen. Dergleichen einzeln abzustoßende Noteneintheilungen werden meistens im Hinaufstriche angefangen, so daß die Note mit nebenstehendem Punkt stets hinaufkommt. Diese Strichart wird, wie schon gesagt, am Kopf des Bogens ausgeführt. Allein es fügt sich auch, daß im Verlauf des Spiels kurze derartige Notenfiguren am Frosch gemacht werden müssen, wo alsdann aber die längere Note herunter und die kurze im Hinaufstrich gespielt wird, z. B.

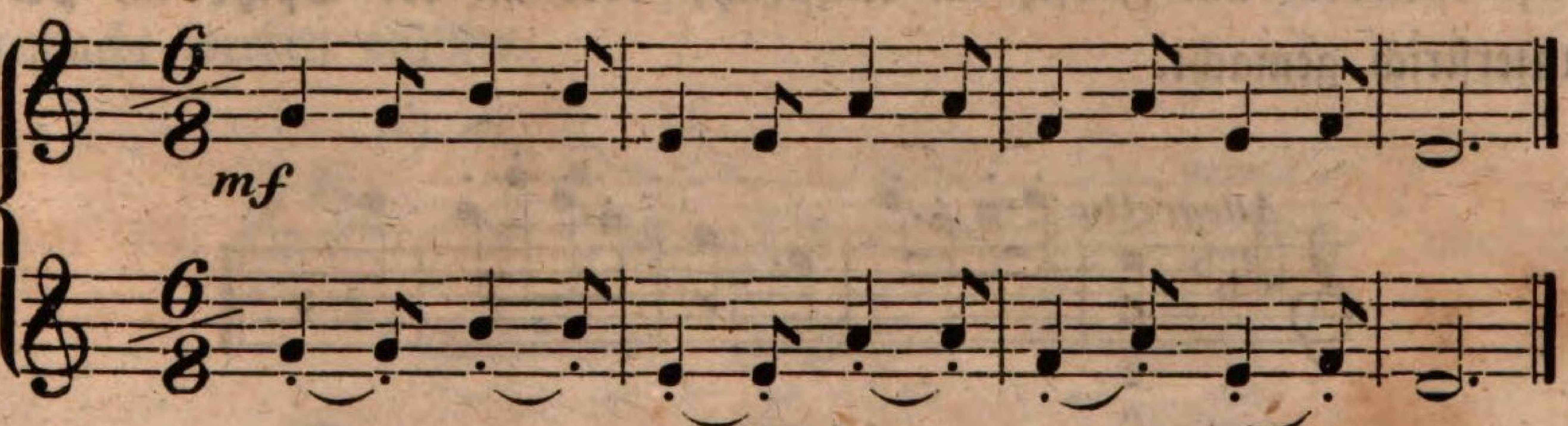


Der Applikaturwechsel findet hierbei womöglich bei der kürzern Note statt.

Abwechselnde lange und kurze Noten, welchen die Strichbezeichnung fehlt, werden in gemäßigtem oder langsamem Tempo dennoch auf einen Strich genommen, weil durch das immerwährende Herunter- und Hinaufziehn des Bogens das Spiel sehr unruhig, und der Charakter verfehlt würde, da es Natur der Sache ist, daß eine lange Note viel und eine kurze wenig Bogen verlangt, was aber bei dem hier in Rede stehenden Notenwechsel nicht der Fall wäre, wenn jede einzelne Note besonders angestrichen würde, indem man alsdann zu der kürzern Note ebenso viel Bogenlänge wie zu der langen brauchen müßte.

Jedes der hierauf bezüglichen folgenden Beispiele werde erst ohne Strichart, d. h. jede Note besonders anstreichend, und dann nach obiger Vorschrift gespielt.

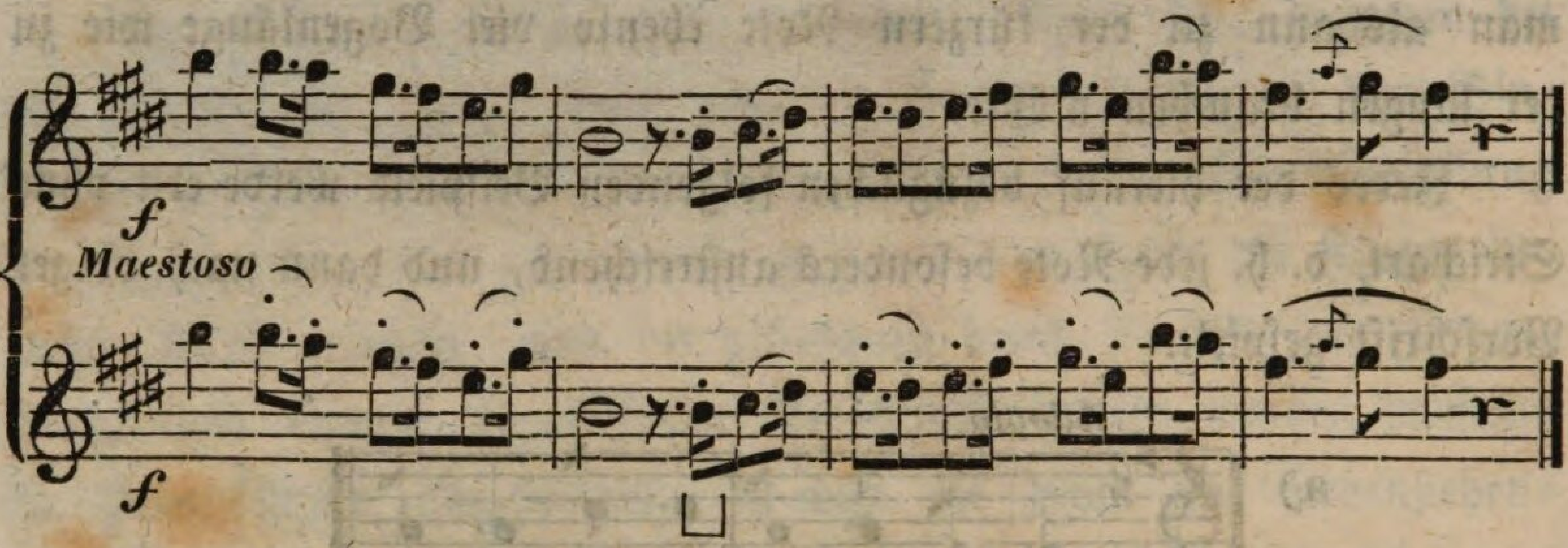




Bei a) jede Note besonders streichen, und b) nach vorgeschriebener Strichart; zu dieser wird im 4/4 Takt der ganze Bogen benutzt, so daß die Achtelnote abwechselnd an der Spitze oder an dem Frosch abge-

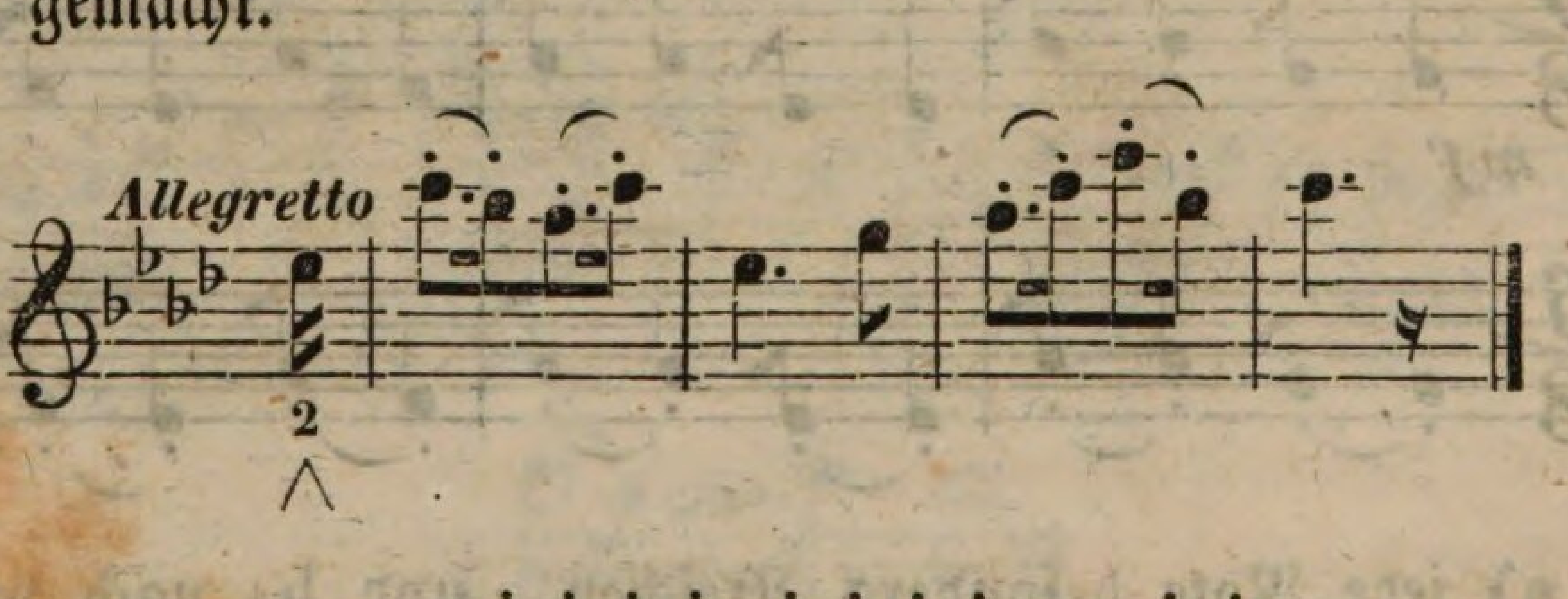
stoßen wird. Im $^6/_8$ Takt wird aber nur die obere Hälfte des Bogens (CB) genommen, weshalb die kurze Note am Kopf oder in der Mitte abzustoßen ist. Die Mitte des Bogens darf hierbei nicht überschritten werden.

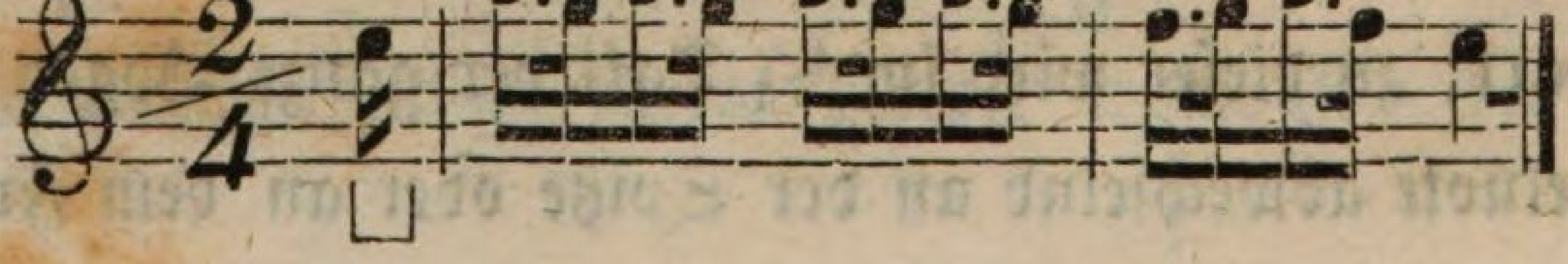
Auf diese Art wird der Bogen bei dergleichen Stellen in gemäßigtem oder langsamem Tempo gebraucht, dagegen muß in rascherem Tempo, vermöge der schnelleren Notenfiguren, der Strich kürzer genommen werden.



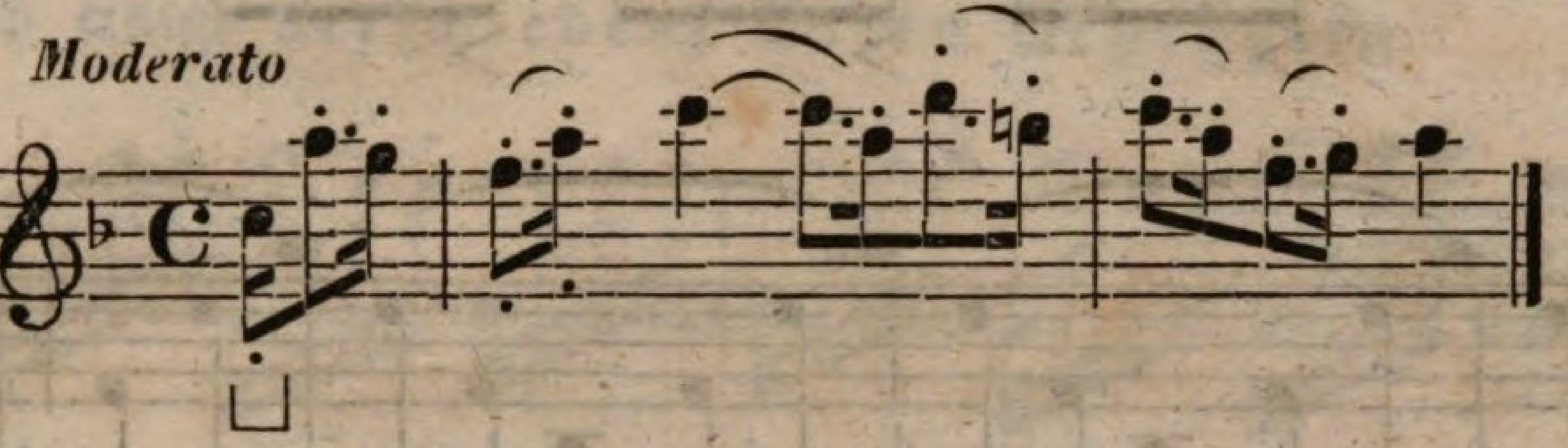
Diese Strichart wird wie die vorhergehende behandelt, nur daß die Noten alle, aber besonders die kurzen, scharf angestoßen werden.

Fängt ein Satz im Auftakt mit einer kurzen Note an, so wird diese entweder am Frosch im Aufstrich, oder an der Spitze im Herunterstrich gemacht.

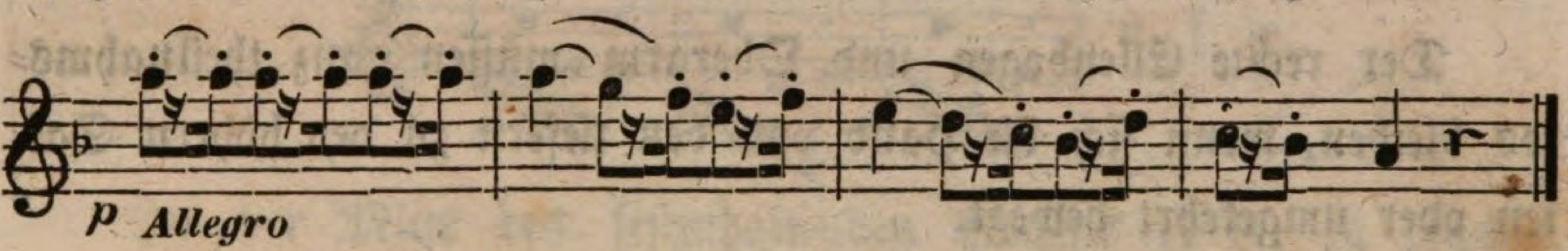




Sind mehrere Noten in einem Auftakt enthalten, so muß der Strich so eingerichtet werden, daß man im vollen Taktanfang Herunterstrich bekommt.

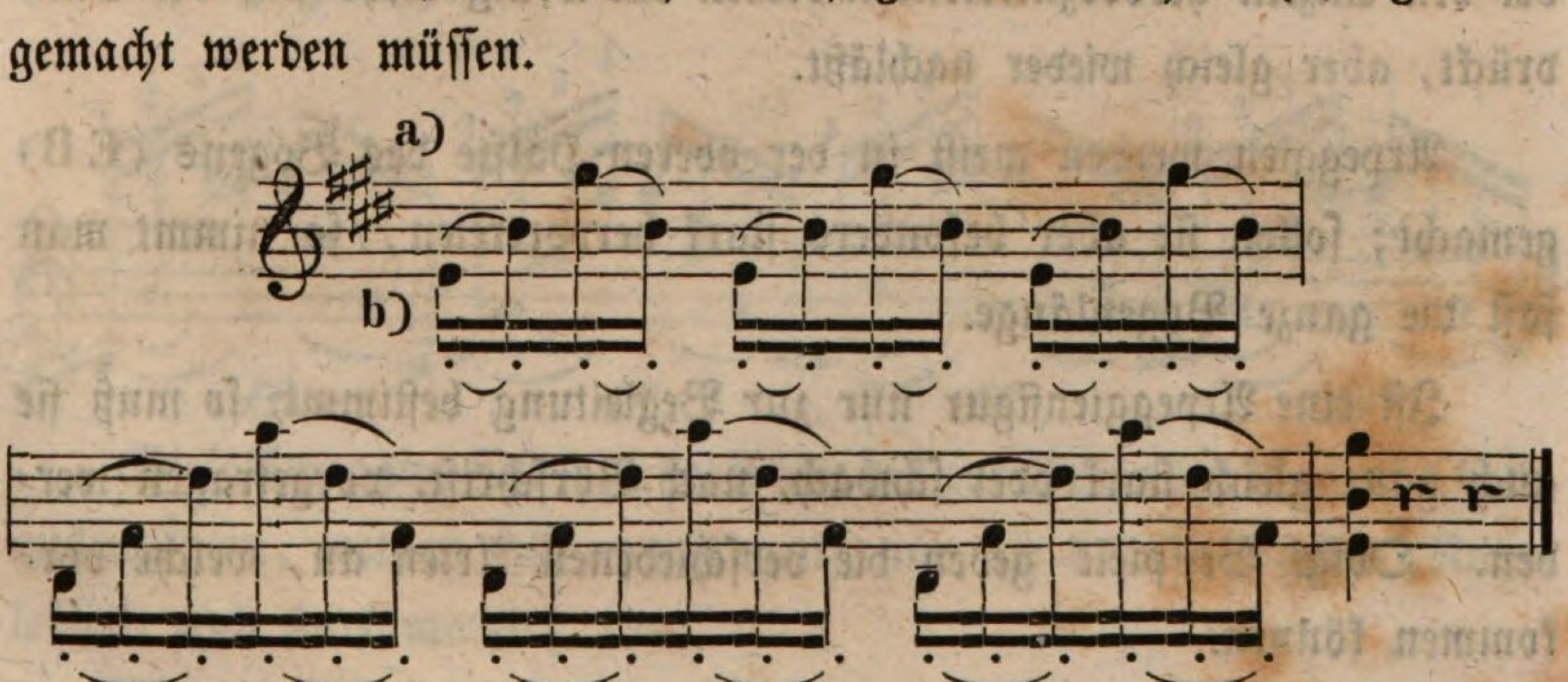


Die Punkte neben den Noten werden in gemäßigtem Tempo ausgehalten, in schnellem wie Pausen behandelt; wie folgt:

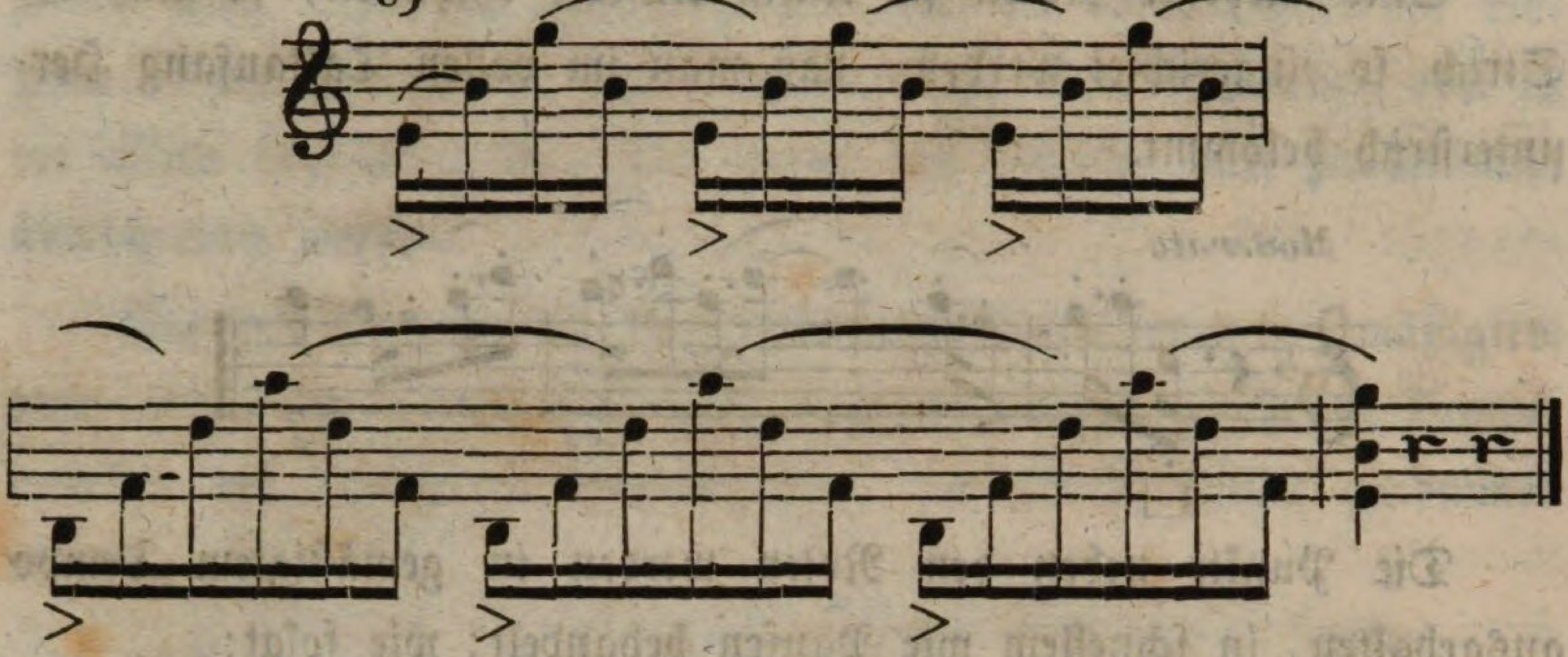


Die allgemeine Regel für derartige Notenfiguren besteht also darin, daß jede Note einzeln, die lange im Aufstrich, abgestoßen wird, wenn das Tempo rasch ist; im entgegengesetzten Falle nimmt man 2 Noten, wovon die erste der Anfang eines Taktheiles ist, auf einen Strich, wie das im letzten Beispiel durch den Bindebogen angezeigt worden ist.

Arpeggien sind gebrochene Akkordenfolgen, welche über 3 oder 4 Saiten mit außerordentlicher Leichtigkeit des rechten Handgelenkes gemacht werden müssen.



c)



Der rechte Ellenbogen und Oberarm müssen ganz theilnahmslos bleiben, wenn sich die Hand von den tiefern zu den höhern Saiten oder umgekehrt bewegt.

Die Arpeggien müssen im Allgemeinen mit großer Leichtigkeit und Gleichmäßigkeit gemacht werden, außer es soll eine bestimmte Melodie, entweder in der Tiefe oder Höhe, daraus besonders hervorgehoben werden. Liegt die Melodie in der Tiefe, so müssen die andern Töne piano gespielt werden; in der Höhe aber muß der Gesang recht deutlich erklingen. Beides wird bewirkt, wenn man den Bogen bei den einzeln hervorzutretenden Noten ein wenig mehr auf die Saite drückt, aber gleich wieder nachläßt.

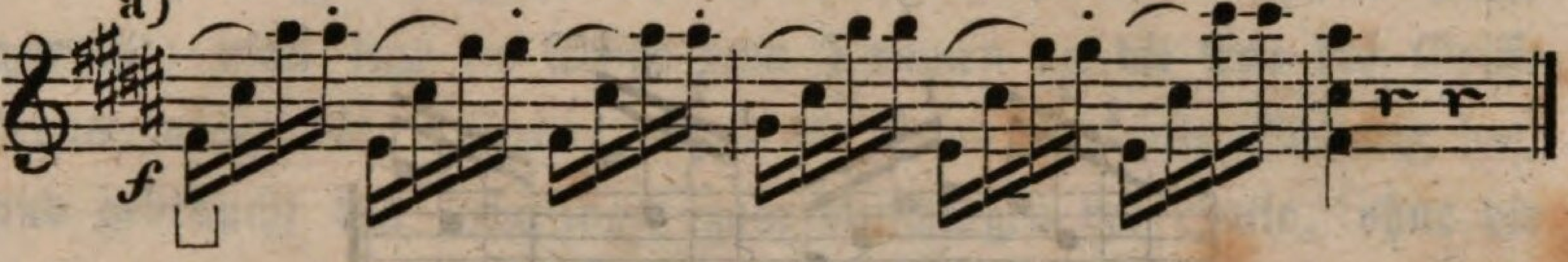
Arpeggien werden meist in der oberen Hälfte des Bogens (E B) gemacht; sollen sie aber besonders stark hervortreten, so nimmt man fast die ganze Bogenlänge.

Ist eine Arpeggienfigur nur zur Begleitung bestimmt, so muß sie auch ganz gleich stark oder schwach, nach Vorschrift, vorgetragen werden. Obige Beispiele geben die verschiedenen Arten an, welche vorkommen können.

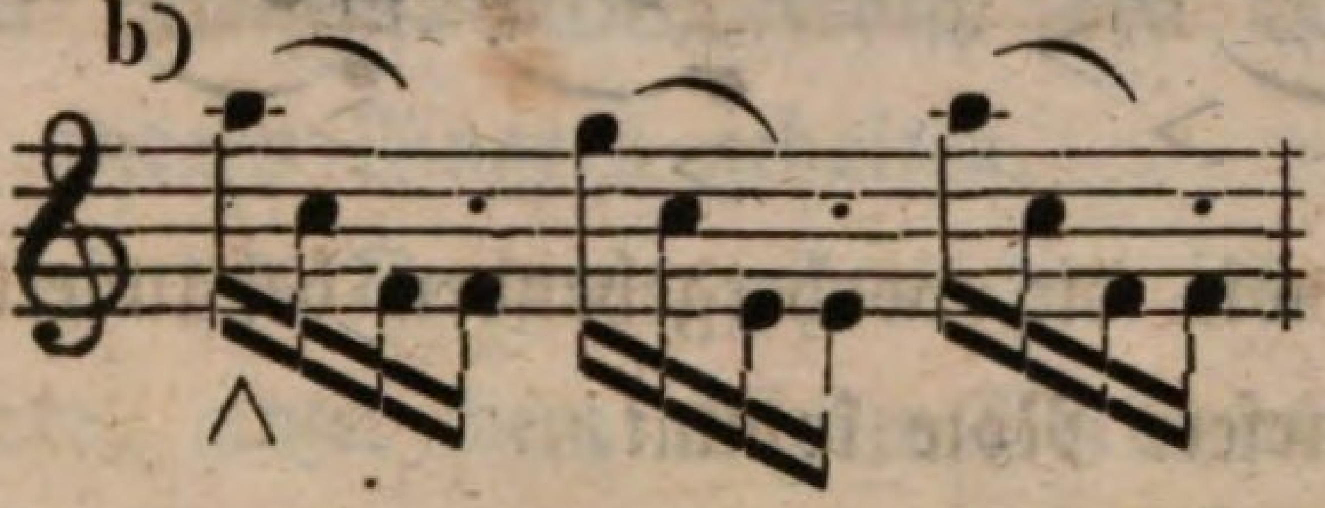
a) wird mehr an der Spitze (E B) mit liegendem Bogen, b) in der Mitte (C E) mit springendem, und c) mit mehr, doch nicht ganzem Bogen (D B) ausgeführt.

Noch einige verschiedene Arten Arpeggien.

a)

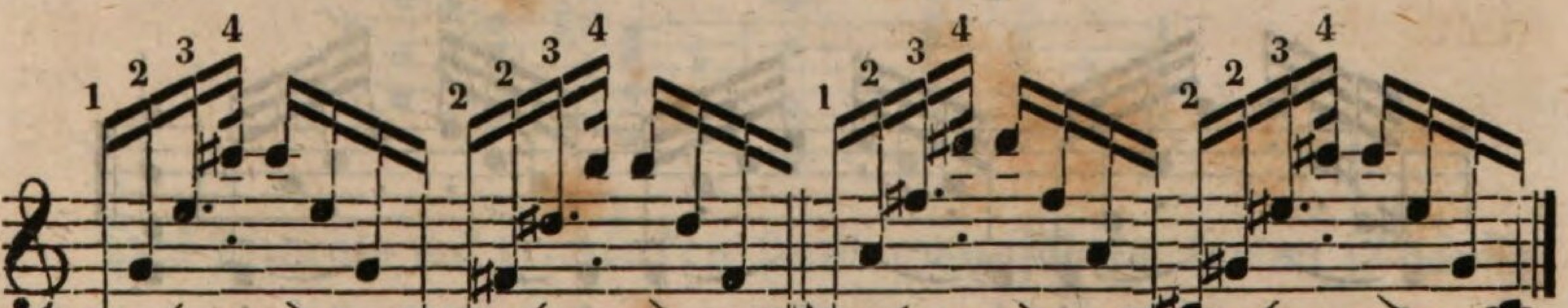


b)

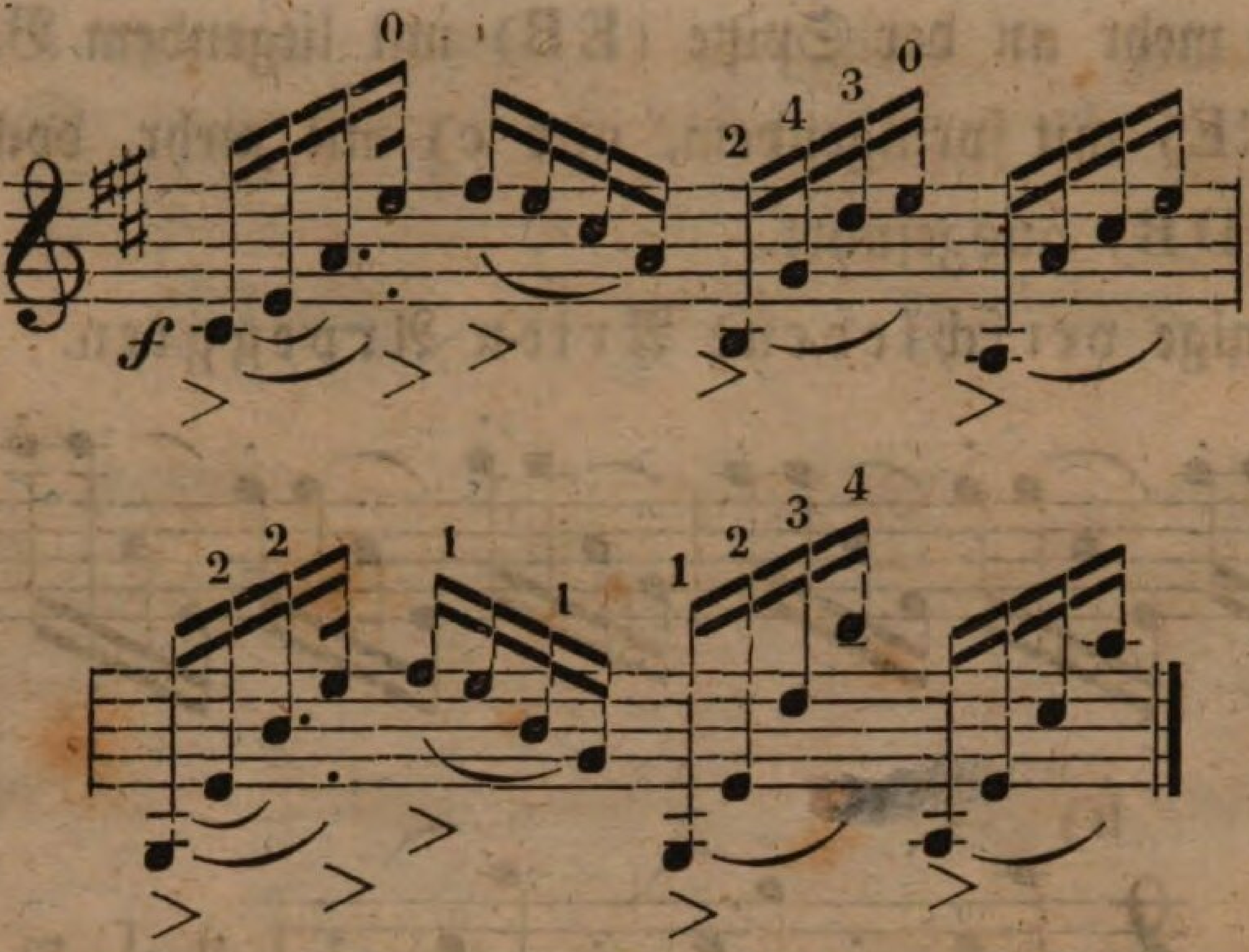


u. s. w.

In der Mitte des festzuhaltenden Bogens (F G) zu machen. Man komme bei den 3 gebundenen Noten nicht zu sehr an die Spitze, damit die gestoßene Note mit weniger Schwierigkeit hinaufgestrichen werden kann; letztere soll dieselbe Bogenlänge haben, mit denen die ersteren gemacht werden. Der Sprung von der hohen zur tiefen Note kann nur durch schnelle leichte Handbewegung herausgebracht werden. Arpeggien wie bei a) werden im Herunterstrich, und wie bei b) im Hinaufstrich gemacht.

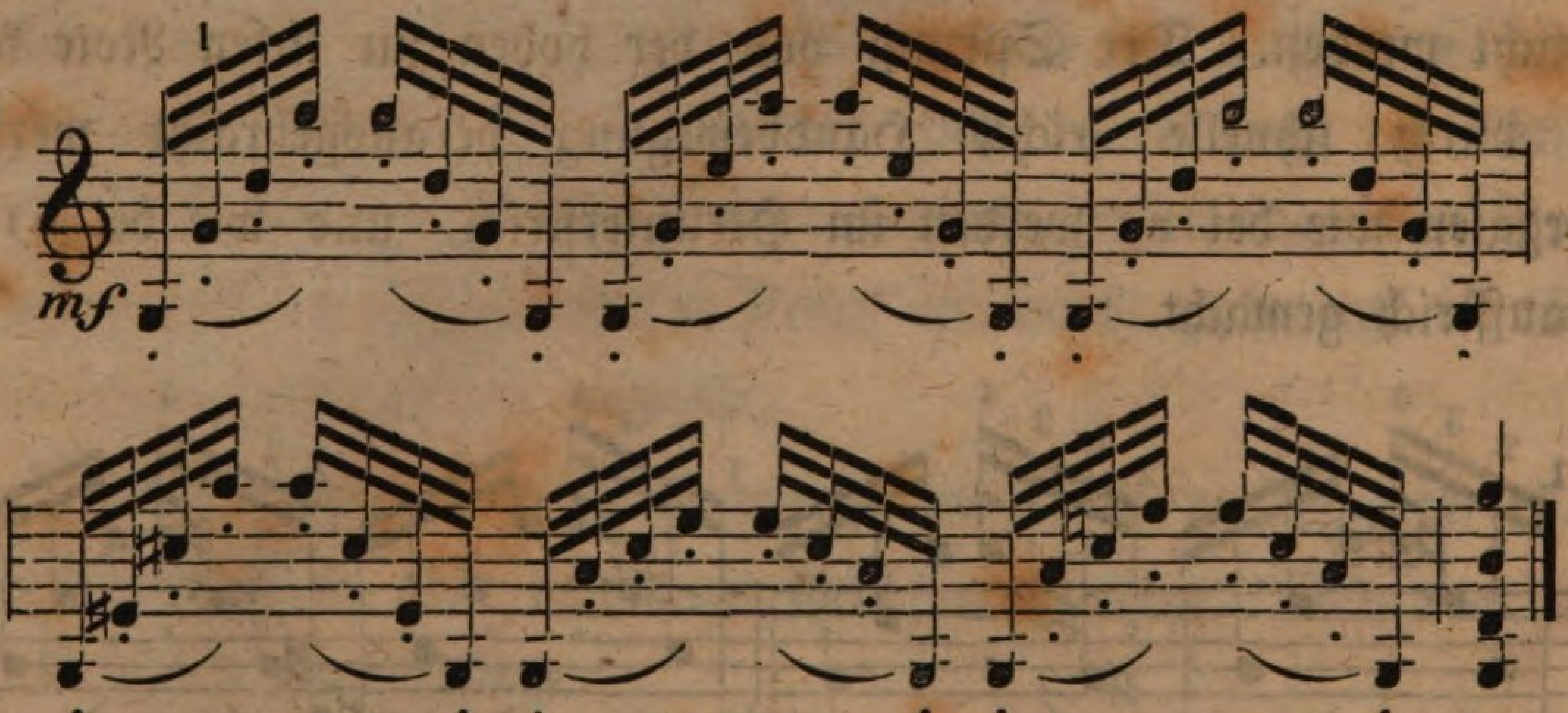


Diese Arpeggien sind von der Mitte bis zur Spitze des Bogens (C B) auszuführen, werden fest angefangen, und die beiden höchsten Noten lebhaft und stark markirt.

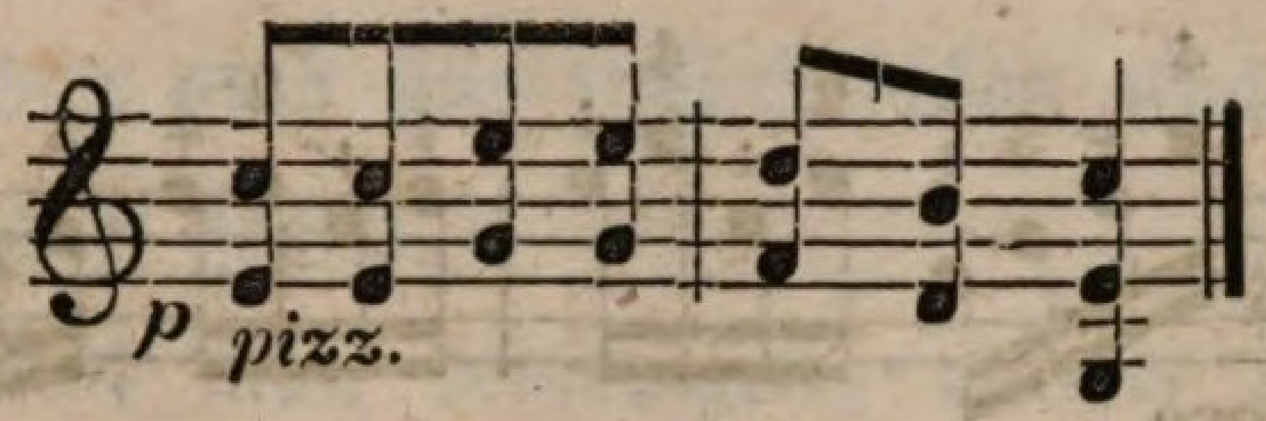


Solche werden wie die vorhergehenden behandelt, nur daß der Hauptdruck auf die tiefere Note kommt.

Bei den 3 letztangeführten Arpeggien muß der Bogen sehr fest, mit allen Fingern, gehalten werden, zum Unterschied von der folgenden Art, wobei derselbe ganz leicht mit Daumen, Zeige- und Mittelfinger gefaßt wird, um ihn leicht über die Saiten springen lassen zu können.

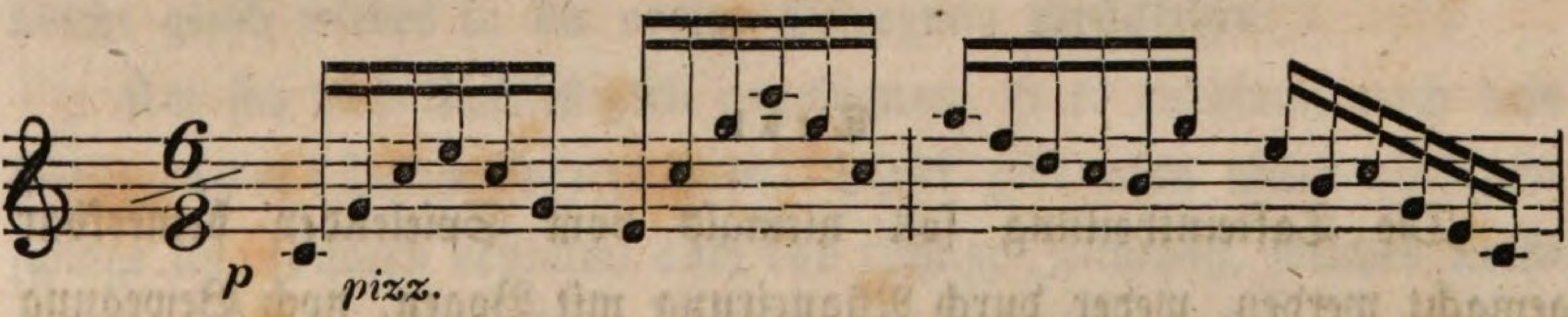


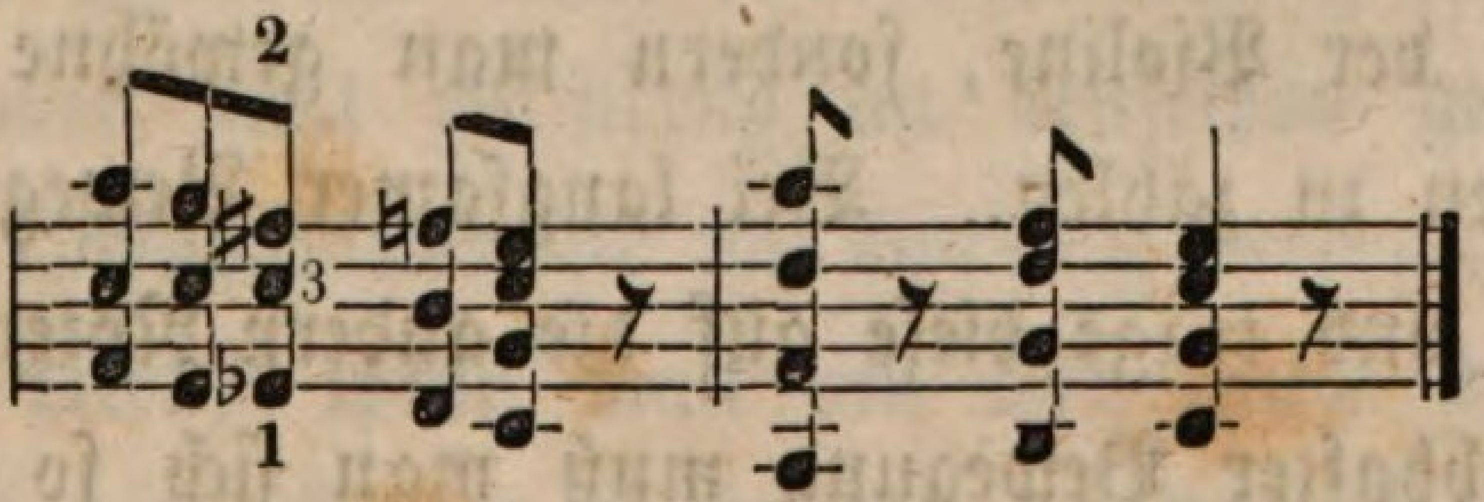
Die Bezeichnung Pizzicato deutet an, daß die Saite mit einem Finger der rechten oder linken Hand angeschlagen oder vielmehr gerissen werden soll, doch nicht so stark, daß die Saite auf das Griffbrett aufschlägt.



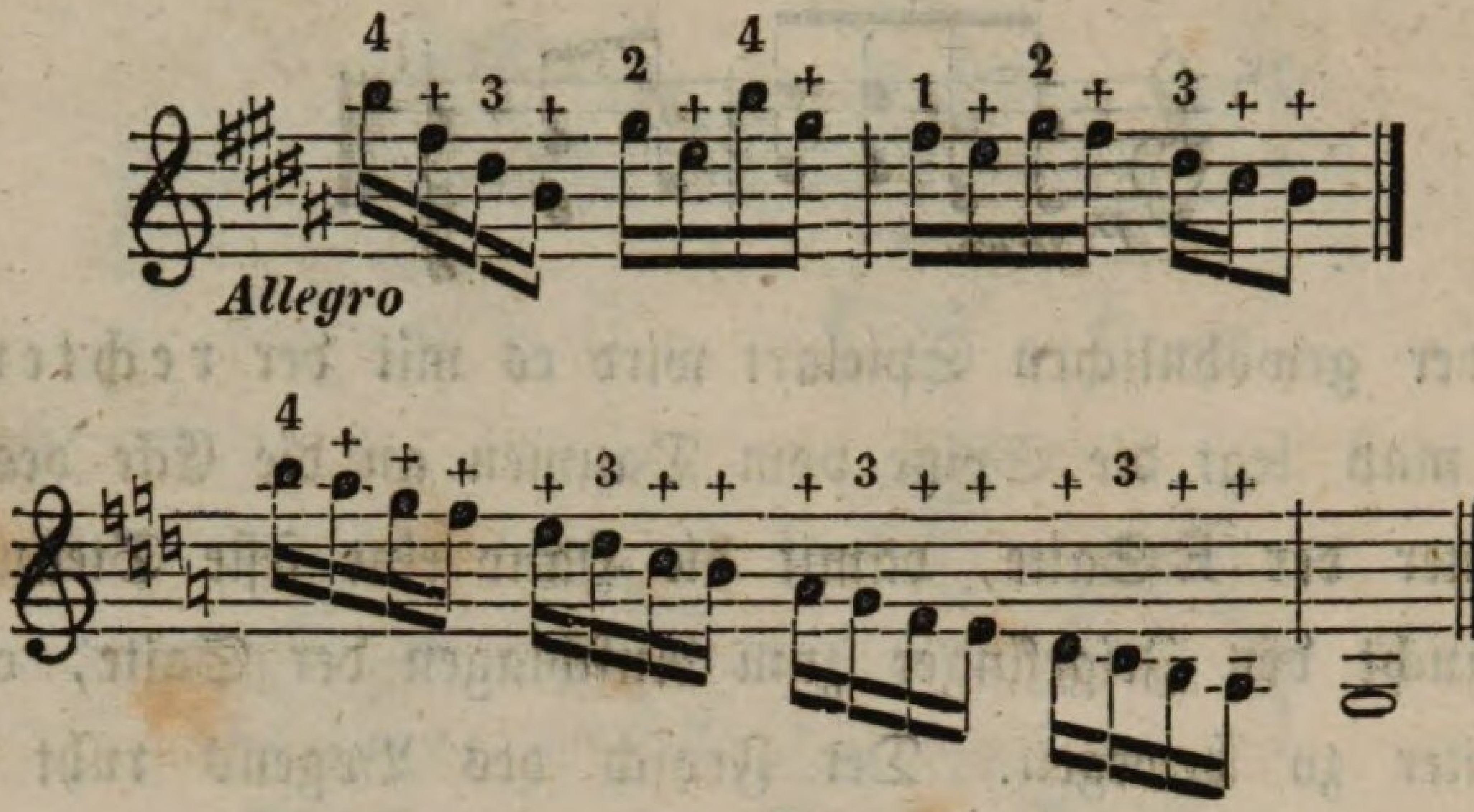
In der gewöhnlichen Spielart wird es mit der **rechten** Hand gemacht; man legt die Spitze vom Daumen an die Ecke des Griffbretts, unter der E Saite, damit die Hand eine feste Stellung hat, und gebraucht den Zeigefinger zum Anschlagen der Saite, ohne die Hand weiter zu bewegen. Der Frosch des Bogens ruht in der Hand, von den andern Fingern gehalten.

Auch wird oft der Daumen gebraucht, indem die Violine quer, wie eine Guitarre, unter dem rechten Vorderarm, und von diesem gehalten, an den Körper angelegt wird. Diese Art wird bei Doppelgriffen, Arpeggien oder Akkorden angewandt.





Das Pizzicato mit der **linken** Hand auszuführen, kommt so häufig in den neuern Compositionen vor, daß es nothwendig ist, auch dieses zu erlernen. Die Noten, welche keinen Fingersatz, dagegen ein kleines Kreuzchen haben, werden mit dem vorher aufsitzenden Finger abgerissen:



Die Fingersatzbezeichnung zeigt auch zugleich den Bogengebrauch an, und das Kreuzchen (+), daß der Ton nur durch Abreißen der Saite mit dem Finger, ohne Bogengebrauch, hervorgebracht werden soll z. B. die Töne fis, h, e und gis sollen mit demjenigen Finger, welcher die vorhergehende Note gegriffen, abgerissen werden.

Takt.

Die Takteintheilung soll niemals vom Spielenden bemerkbar gemacht werden, weder durch Nüancirung mit Bogen, noch Bewegung des Fußes oder der Violine, sondern man gewöhne sich, die Taktschläge im Stillen zu zählen. Bei langsamer Bewegung theile man nach Achtel ein, und trage diese auf die andern Notengeltungen über.

Bei sehr lebhafter Bewegung muß man sich so wenig Schläge, als nur die Eintheilung zuläßt, denken, und die kleineren Theile dem Gefühle überlassen; z. B. im Alla breve (₵), welches, wie das Taktzeichen besagt, ein halbirter 4/4 Takt ist, sind nur zwei Schläge, auf das erste und dritte Viertel kommend, und nicht vier Viertel zu denken; im 2/4 oder 3/4 Takt, mit Presto oder sonstiger raschen Tempobezeichnung, zähle man nur den Niederstrich des Taktanfanges.

Beim $^6/_8$ Takt werden auch nur zwei Schläge gedacht, welche auf das erste und vierte Achtel fallen.

Taktfest nennt man denjenigen, welcher nicht nur die Takte in gleichmäßiger Bewegung einzutheilen vermag, sondern sich auch durch keinerlei Noteneintheilung verleiten läßt, schneller oder langsamer zu spielen, je nachdem ihm eine Notenfigur leichter oder schwerer auszuführen wird; dieserhalb ist anzurathen, eine schwierige Passage erst langsam, aber mit genauer Noten- und Takteintheilung, und bei jedesmaliger Wiederholung mit zunehmendem Tempo zu üben, bis das bestimmte Zeitmaaß erreicht ist.

Im Ausdruck (Vortrag) ist es wohl erlaubt, ein wenig vom strengen Zeitmaaß abzuweichen, allein es muß ganz unmerklich geschehen, und nur wie eine vorübergehende Taktverfehlung erscheinen, welche gleich wieder in die vorige Bewegung zurückkehrt.

Um sich diese Taktfestigkeit anzueignen, ist es rathsam, nach dem Metronom (Taktmesser) zu üben. Dieser gibt nicht allein die Taktschläge an, sondern bestimmt auch das richtige Zeitmaaß, welches nothwendig ist, den Charakter eines Tonstücks richtig treffen zu können. Es muß sich aber nicht zu streng an denselben gebunden werden, sonst wird der Gefühlsausdruck im Vortrag steif und eckig. Damit dieß vermieden wird, spiele man ein Musikstück streng nach dem Metronom, bis die gehörige Sicherheit erlangt ist, und probire es unmittelbar darauf ohne denselben.

Tempo.

Da jedes Musikstück einen besondern Charakter ausdrückt, und dieser bestimmt angezeigt seyn muß, so sind drei Hauptbewegungen

festgestellt, von denen wieder mehrere Ableitungen stattfinden. Diese drei Hauptbewegungen sind: Adagio, Allegro und Presto.

Im Adagio muß ein schöner voller Ton aus dem Instrumente gezogen, und müssen die vorkommenden Verzierungen (Vorschlag, Mordent, Triller) und sonstige schnellere Notenfiguren nicht zu übereilt gemacht werden; nämlich: Vorschlag und Mordent langsamer, Triller zarter und weicher als im Allegro. Der Bogenstrich muß ebenfalls im anhaltenden Tempo langsamer und weicher wie im schnellen geführt werden.

Das Allegro wird mit festem und lebhaftem Bogenstrich gespielt; die Verzierungen und Vorschläge sollen volltönend und mit mehr Bogenstrich ausgeführt, und dem Triller mehr Schwung gegeben werden.

Das Presto wird mit Leichtigkeit und lebhaft vorgetragen; Finger und Bogen müssen stets, selbst bei scheinbar nachläßigen Stellen, einen gewissen Grad von Lebhaftigkeit und Munterkeit beibehalten.

Von diesen drei Hauptgattungen der Bewegung werden die Zwischengattungen abgeleitet, als da sind: Larghetto, Andante, Allegretto etc. Um das richtige Zeitmaaß eines Musikstücks zu treffen, muß man sich nicht gar zu streng an diese Bestimmungen binden, sondern das Gefühl entscheiden lassen, wo das Tempo schneller, und wo langsamer genommen werden muß; ja selbst die Metronombezeichnung ist nicht so streng zu befolgen, da diese nur eine ohngefähre Angabe des Tempo seyn soll, welches auch nicht anders seyn kann, da Metronome, mehrere zusammengestellt, unter sich selbst verschieden schlagen.

Soll das Stück während des Spiels im Tempo zunehmend schneller werden, so gebraucht man den Ausdruck: stringendo; lang-

samer — ritardando oder calando; im Ton abnehmend — morendo, und ähnliche Ausdrücke.

Fortschreitende Uebungsweise.

Um sich ein Musikstück in allen Theilen selbst einzustudieren, verfahre man auf folgende Weise. Zuerst wird nach der Tonart, dem Takt und dem Tempo gesehen; da jedoch durch letzteres auch noch Irrthum entstehen kann, so sehe man das Musikstück nur flüchtig, ohne zu spielen, durch, und suche den Charakter herauszufinden, indem man die Art des Gesanges und der Passagen prüft. Ist hierdurch eine Totalübersicht erlangt, so fange man zu studiren an, und zwar folgendermaßen. Anfangs spiele man das ganze Stück durch, zunächst die richtigen und zweckmäßigen Applikaturen aufsuchend; sind diese gefunden, so beginnt erst die rechte Uebung. Die schwierigen Stellen müssen besonders, sowohl takt= als viertelsperiodenweis, studirt werden, bis alle Nüancen sowohl durch die Finger der linken Hand (Applikatur) als durch den Bogen (f und p) ohne alle Unterbrechung herausgebracht werden können; jedoch erst langsam, daß keinerlei Fehler, sowohl in der Applikatur als in der Strichart einschleichen, und dann, bei jedesmaliger Wiederholung, immer etwas schneller, bis das vorgeschriebene Tempo erreicht ist. Einzelne oder mehrere besonders schwierige Takte müssen allein geübt werden, und wenn man glaubt, der Schwierigkeiten Meister geworden zu seyn, so spiele man dieselben mit einigen vorhergehenden und nachfolgenden Takten in Verbindung.

Eben so werde auch immer nur eine Etude bis in die kleinsten Einzelheiten studirt, und erst dann zu einer neuen fortgeschritten, wenn diese in allen Theilen gelungen ausgeführt werden kann.

Schnell auszuführende Passagen oder Etuden, welche aus mehrentheils gestoßenen Notenfiguren bestehen, müssen leicht in der Mitte des Bogens gespielt werden; dahingegen diejenigen, welche vielerlei gemischte Stricharten enthalten, an der Spitze des Bogens gemacht werden müssen.

Ausnahmen finden jedoch in solchen Musikstücken statt, wo der Charakter oder das Tempo eine schwerere und kräftigere Ausführung bedingen, entweder durch kräftige lange oder kurz an der Spitze auszuführende Striche.

Ueber den Vortrag der Gesangstellen.

Gesang wird eine Notenfigur benannt, welche durch keinerlei schnelle Eintheilungen in sich abgerissen erscheint, und also durch ruhige sanfte Bogenführung ausgeführt werden kann, weßhalb auch für solche Tonreihen der Kunstausdruck Melodie gebraucht wird.

Im Adagio, Largo oder Grave, welche aus fast lauter zusammenhängenden Gesangstellen bestehen, werden diese sehr ruhig, mit Hervorbringung eines schönen klangvollen Tones, ausgeführt, und besonders, wenn dieselben sich in einer Molltonart bewegen, wo sie noch mit außerordentlicher Leidenschaft vorgetragen werden müssen.

Andante-, Andantino- und Allegretto-Sätze müssen weniger breit und mit minder vollem Tone (doch stets klangvoll) vorgetragen werden; da jedoch die in letzterem Tempo vorkommenden gesangvollen Stellen meistentheils, wenn auch nicht gerade heiter, doch noch seltener schwermüthig im Vortrag behandelt seyn wollen, so müssen dieselben mehr lieblich und angenehm, als großartig und volltönend, außer bei besonders zu markirenden, namentlich tiefliegenden Gesangstellen, vorgetragen werden.

Gesangstellen in einem Allegro oder sonst schnellem Tempo, bis zum Presto, werden, je nach dem der Charakter oder die Taktart es verlangen, vorgetragen. Ist ein solches Stück im 4/4 (C) Takt gesetzt, und sind die Gesangstellen ernst, aus getragenen Tönen bestehend, so verlangen sie ebenfalls ein würdevolles gedehntes Spiel.

Alle bisher angeführten Arten von Gesangstellen müssen, selbst einzelne Töne, mit möglichst langem Bogenstrich ausgeführt werden. Solche hingegen im Allegro-vivace oder Presto-Tempo (welche Stücke sehr flüchtig vorgetragen seyn wollen) brauchen keinen so vollen breiten Ton, also auch keinen so langen Bogenstrich.

Es gibt auch scherzende, muntere, mit Leichtigkeit vorzutragende Gesangstellen, welche sich schon im Charakter des Tonstücks aussprechen und doch auch noch besonders mit scherzando bezeichnet sind. Zu diesen ist, im Gegensatz zu den oben angeführten, weniger Ton nothwendig, und häufig auch kann derselbe nicht hervorgebracht werden, da sich der Bogen zu flüchtig über die Saiten bewegen muß.

Ueber den Vortrag der Passagen.

Passagen nennt man solche Notenfiguren, welche eine rasche, lebhafte, energische Bogenführung verlangen; da nun aber im Adagio, oder in einem sonstigen langsamen Tempo, die etwa vorkommenden, aus kleinern Eintheilungen bestehenden Notenfiguren gleichwohl keine lebhafte Bogenführung, vermöge ihrer langsamern Bewegung, zulassen, so kann man solche auch noch nicht geradezu Passagen nennen. Diese Benennung kommt also vorzugsweise erst denjenigen schnell auszuführenden Stellen zu, welche in Tonstücken vom Allegretto- bis zum rascheſten Tempo (Prestissimo) enthalten

sind, und es wird zu deren Ausführung eine sehr große Leichtigkeit in der Führung des Bogens verlangt. Die verschiedenen Grade von schnellen Passagen werden durch das vorgeschriebene Tempo genauer bestimmt; jedenfalls müssen aber diejenigen im Allegro $4/4$ (C) oder Alla breve (₵) Takt, mit mehr Kraft und breiterem Ton ausgeführt werden, als solche im Presto $3/4$ oder $6/8$ Takt.

Allgemeine Vortragsart, bezüglich auf Tempo und Takt.

Durch die Tempo- und Taktvorzeichnung wird dem Spieler die Schnelligkeit und rhytmische Eintheilungsart des Tonstücks bestimmt; dieß ist aber zum wirklich guten Vortrag desselben noch nicht genug, sondern es muß auch der Geist aufgefaßt werden, in welchem es vorgetragen seyn soll. Es lassen sich zwar keine bestimmte Regeln hiefür angeben, doch mögen einige Andeutungen folgen, wie die verschiedenen Tempo's aufgefaßt werden können.

Das Adagio und die in diese Kathegorie gehörenden langsamen Tempo's werden stets ruhig und sanft, mit breitem Ton und gefühlvoll vorgetragen. Die Forte's und Forzando's dürfen nie so sehr hervorgehoben seyn als in schnellem Tempo, jedenfalls aber müssen sie mit Festigkeit, durch liegende Bogenführung ausgeführt werden, da der Charakter derselben immer ernst, in einer Molltonart sogar düster ist.

Andante und Andantino sollen mehr gemüthlich, einfach, mit Ruhe vorgetragen werden, weßhalb auch kein so breiter Ton erforderlich ist. Die etwa vorkommenden schnellen Notenfiguren werden noch mit liegendem Bogen, aber nicht so gedehnt, wie im Adagio gemacht.

Allegretto-Sätze haben einen heiteren, humoristischen Charak-

ter, müssen deßhalb auch mit Leichtigkeit, lebhaft und munter, mit weniger liegendem, fast hüpfendem Bogen ausgeführt werden.

Die mit Maestoso oder Allegro-Tempo bezeichneten Compositionen müssen mit breitem vollem Ton, d. h. großem Bogen, vorgetragen werden.

Besondere Vortragsarten werden durch Beiwörter noch näher bestimmt, als: Allegro fuoco, feurig, lebhaft; — Allegro furioso, wild, keck, im Gegensatz zu Allegro comodo, welches nicht so lebhaft und eilend vorgetragen werden soll, sondern mehr gemächlich, bequem.

Diese Beiwörter haben nur auf den Vortrag, nie auf das Tempo Einfluß. Bei den beiden erstern und denen ähnlichen Benennungen muß der Bogen lebhaft, rasch und mit Schwung geführt werden; bei den letzteren hingegen ruhig, nicht übereilt.

Alle noch schnellern Tempo's, wie: Allegro assai, Allo con moto, Presto, werden flüchtig, durch sehr leichte Bogenführung vorgetragen.

Ueber den präcisen und schönen Vortrag.

Der Vortrag wird eingetheilt in den präcisen und schönen. Ersterer besteht darin, daß die Noten getroffen, d. h. richtig gespielt, und die vorkommenden Zeichen pünktlich beobachtet werden. Der schöne Vortrag verlangt richtiges und genaues Auffassen des Geistes der Composition, damit er auch ausdrucksvoll wird.

Der schöne Vortrag setzt daher vor allem einen präcisen Vortrag voraus; und dieser setzt hauptsächlich voraus:

1) ein gutes musikalisches Ohr (Gehör), welches darin be-

steht, daß unser Ohr von allen besondern Toneigenschaften auch besonders berührt wird; nämlich nicht nur die falsche Stimmung sogleich bemerkt, sondern auch das Verhältniß des falschen zum reinen Ton, in Absicht auf Höhe und Tiefe, genau unterscheidet; daher eben so leicht und genau auch das Verhältniß der Töne in Absicht auf Stärke und Schwäche, als Verstöße auf Rhythmus und Takt, welche entweder in der Composition enthalten sind oder vom Spieler begangen werden, bemerkt.

Fehlt einem Gehör diese Fähigkeit, was gottlob aber nur bei sehr Wenigen der Fall ist, so gebe man die Idee zur Ausübung des Violinspiels auf, denn bei allem Fleiß des Lehrers, so wie des Schülers wird alsdann in dieser Kunst doch nur Wenig oder Nichts erreicht werden.

2) Verlangt der präcise Vortrag die größtmöglichste Fertigkeit und Sicherheit in Ausübung der Schwierigkeiten, wobei zugleich auf genaue und strenge Unterscheidung des f und p (stark — schwach) Rücksicht genommen werden muß, indem dadurch das Tonstück, wie man sich auszudrücken pflegt, Schatten und Licht bekommt. Dem Zuhörer müssen die fünf Hauptgrade von Stärke deutlich bemerkbar gemacht werden, als:

Das pianissimo (pp.), die leiseste Behandlung des Instruments ohne der Deutlichkeit zu schaden.

Das piano (p.), schwach.

Das mezzo forte (m. f.), halbstark, die genaue Mitte zwischen stark und schwach.

Das forte (f.), der Gegensatz zum piano, also stark, und —

das fortissimo (ff.), der höchste Grad von Kraft und Stärke,

welcher, ohne das Instrument zu reißen oder zu übertreiben, hervorgebracht werden kann.

Um diese fünf Hauptgrade zu einem Ganzen schön zu verbinden, wird das crescendo (cresc.) und decrescendo (decresc.), Zu- und Abnehmen des Tones, angewendet.

Zur Erreichung größtmöglicher mechanischer Fertigkeit ist anzurathen, hauptsächlich Etuden zu üben; und hat man dadurch beträchtliche Fortschritte gemacht, so muß sich auch im sog. vom Blatt (prima vista) spielen geübt werden, damit das Auge an schnelles Notenlesen gewöhnt, und Finger und Bogen eben so schnell, ohne Unterbrechung, ausführen lernen, wie das Auge liest.

Hierbei kann natürlich vor der Hand nur auf präcisen Vortrag, auf richtiges Treffen der Noten, Ausführung der Stricharten und Verzierungen, Rücksicht genommen werden, weßhalb anzurathen ist, zu dem Zwecke nur solche Compositionen zu spielen, in denen die Bezeichnungen, welche pünktlich befolgt werden müssen, ohne daß man selbst irgend eine Verzierung hinzufügt oder eine veränderte Strichart anbringt, genau angemerkt sind.

Zum schönen, ausdrucksvollen Vortrag wird dann insbesondere noch verlangt: richtiges Gefühl und gesunde Urtheilskraft oder Geschmack. Hat hierzu die Natur durch eine leichte Auffassungsgabe einen guten Grund gelegt, so suche man nur viel gute Musik gut vorgetragen zu hören; sey aber dabei nicht blos kalter Zuhörer, sondern suche und prüfe selbst die Mittel, durch welche der Componist oder Virtuos diesen oder jenen Effekt hervorbringt.

Dann nehme man eine solche Prüfung auch bei sich selbst vor, indem man eine Composition, die nicht sehr genau bezeichnet ist, öfterer durchspielt, bei jedesmaliger Wiederholung Veränderungen in den

Applicaturen, Nuancen und Stricharten anbringt, und nun dabei dasjenige aufzufinden sucht, wodurch das Musikstück den vortheilhaftesten Eindruck auf Ohr und Gemüth hervorbringen kann. Doch dürfen dazu nur Werke solcher Meister gewählt werden, welche ganz rein im Satze (der Composition) sind und in Absicht auf Charakter und Geschmack nicht gar zu sehr von einander abweichen, um nicht von einem Extrem zum andern übergehen zu müssen.

Gebräuchliche Bezeichnungen für den Bogen.

⊔ *(tirez)*, Herunterstrich.

∧ *(poussez)*, Hinaufstrich.

arco, mit dem Bogen streichend.

〰〰, Bebung mit dem Bogen.

⌒ . . . . ., Staccato.

. . . . . ., die Noten einzeln abstoßend, ***martellé*** oder leicht.

⌒, die durch das Zeichen verbundenen Noten schleifen (mit einem Strich spielen).

<, den Ton oder die Passage anschwellen lassen.

>, den Ton oder die Passage abnehmen lassen.

< >, anschwellen und wieder abnehmen lassen.

ff, Fortissimo, am stärksten.

f, Forte, stark.

mf, mezzo forte, halbstark.

sf, fz, rinfz., sforzando, forzando, rinforzando, etwas stärker oder anhaltender den Ton hervorheben.

fp, Fortepiano, stark anstoßen und gleich wieder schwach werden.

p, piano, schwach.

pp, pianissimo, am schwächsten.

con sordini, den Dämpfer aufsetzen.

senza sordini, denselben abnehmen.

tenuto (ten), die Noten angehalten spielen.

4e Corde, auf der G Saite } zu spielen.
3e Corde, auf der D Saite } zu spielen.
2e Corde, auf der A Saite } zu spielen.

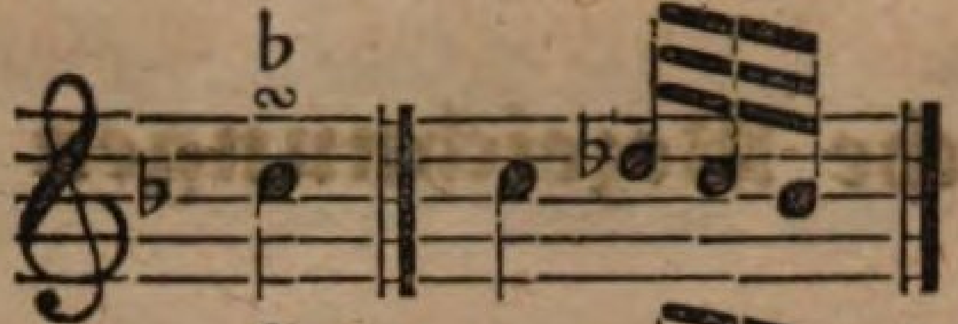
o über einer Note, die nicht mit leerer Saite gespielt werden kann, ist das Zeichen des Flageolet.

Bezeichnungen für die Finger.

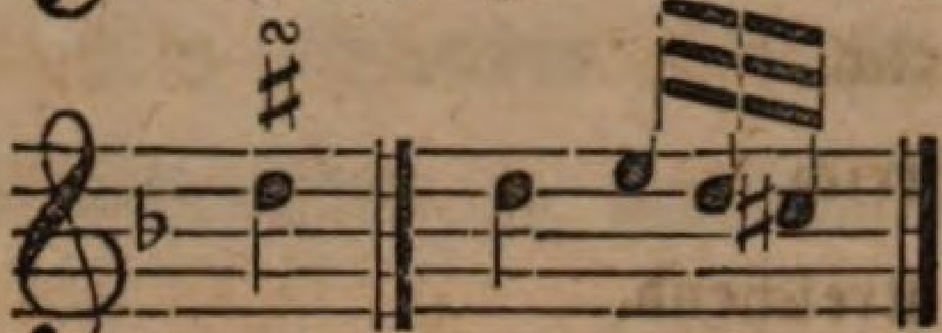
tr, Triller.

∾, Mordent.

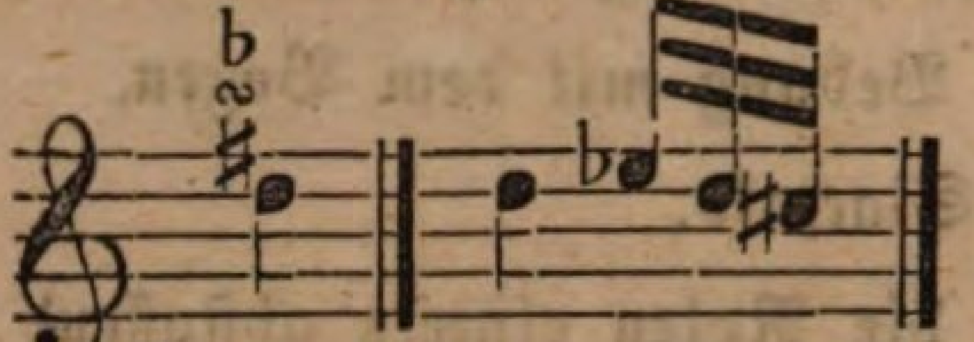
♭ ∾, Doppelschlag mit oberm ♭.



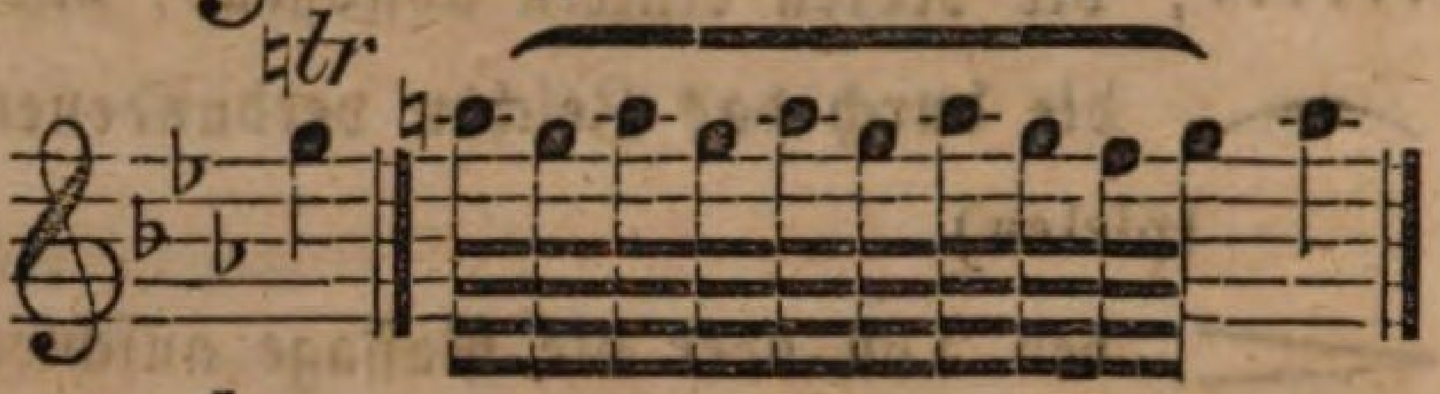
∾ ♯, Doppelschlag mit unterm ♯.



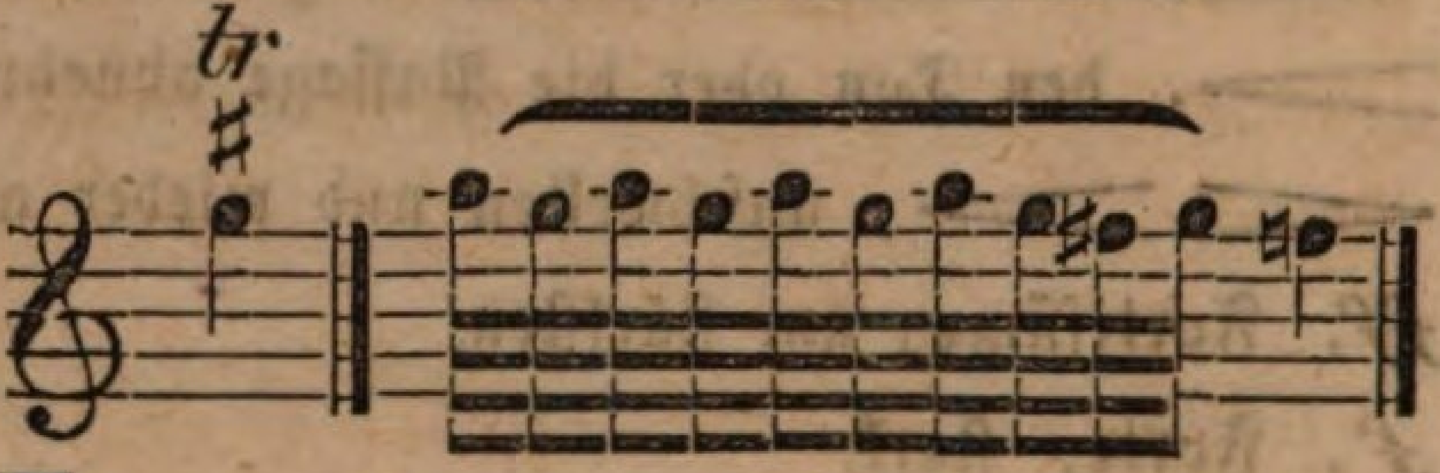
♯ ∾ ♭, Doppelschlag mit oberm ♯ und unterm ♭.



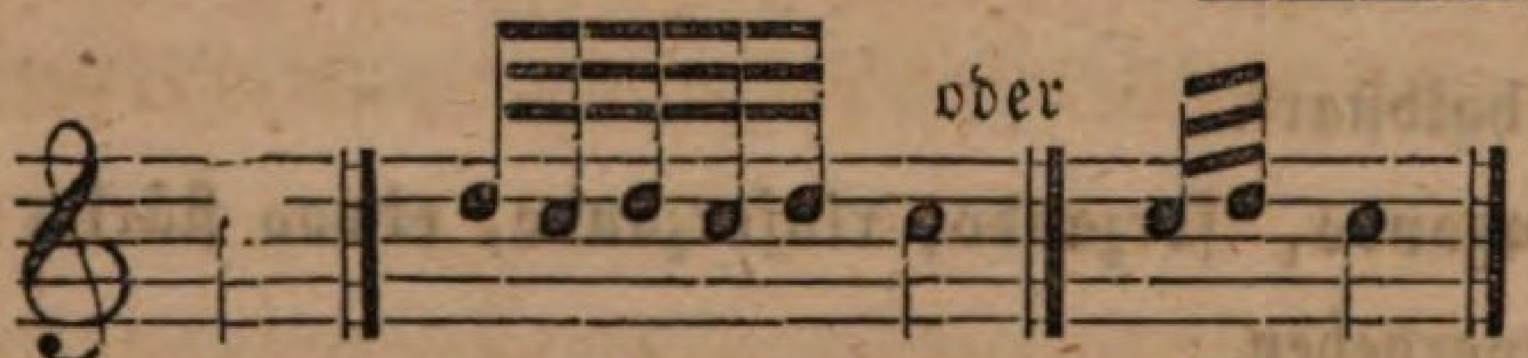
♮*tr*, Triller mit oberer Erhöhung.



tr ♯, Triller mit unterer Erhöhung.

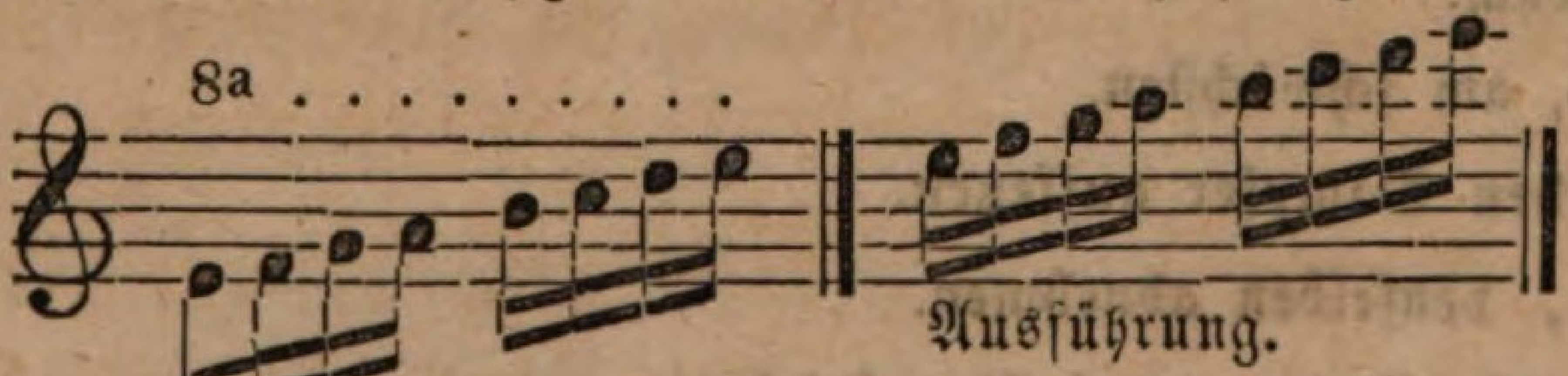


⁓, Pralltriller.

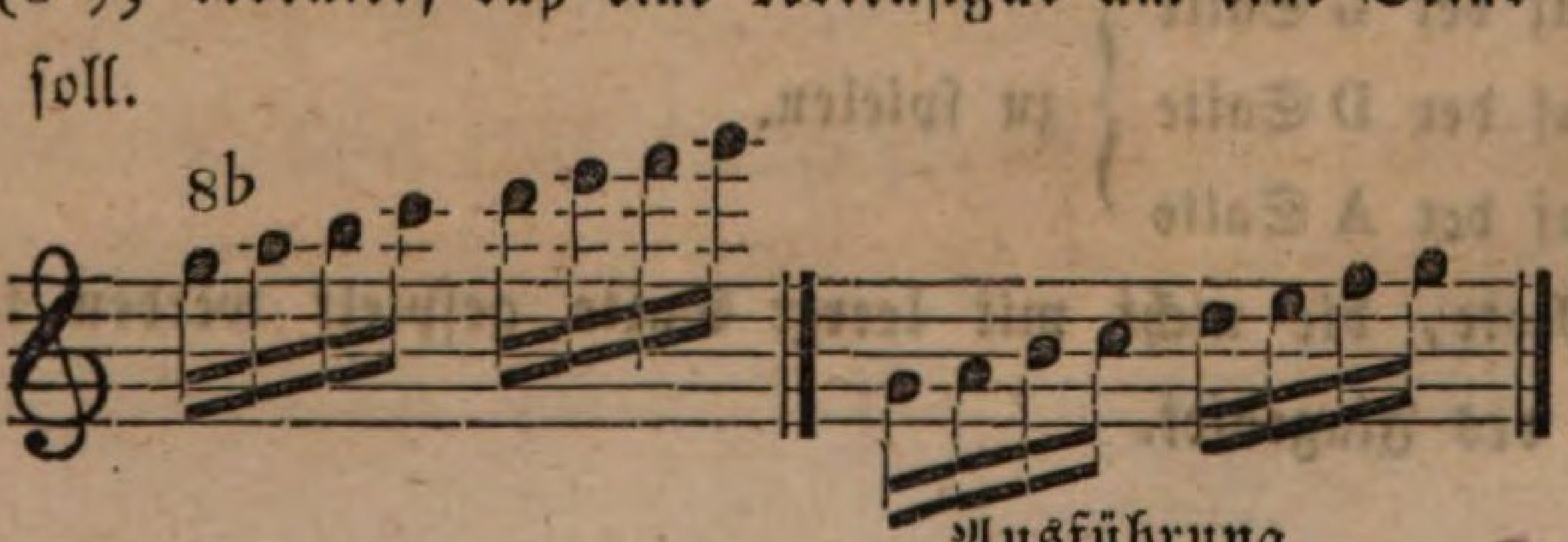


pizzicato (*pizz.*), anschlagen der Saite mit dem Finger.

8*va*. bedeutet, daß die Notenfigur um eine Octav höher gespielt werden soll.



8*va*. *bassa* (8b), bedeutet, daß eine Notenfigur um eine Octav tiefer gespielt werden soll.



loco, am Orte; wird gesetzt, nachdem eine Stelle in der Oktave gespielt worden und nun wieder nach der Notenschrift ausgeführt werden soll.

In vielen neueren Compositionen befinden sich abschnittweise große Buchstaben, wodurch angezeigt ist, wo man wieder anfangen kann, wenn die Nothwendigkeit vorhanden war, in der Mitte des Satzes abbrechen zu müssen.

Weitere Bezeichnungsarten.

:‖: oder :‖: Repetitionszeichen, bedeutet, daß der Satz, auf solche Art eingeklammert, wiederholt werden soll.

bis ist auch eine Repetitionsbezeichnung, welche jedoch nur über einem oder einigen Takten angebracht wird.

𝄋 oder §, *dal segno*, beim Zeichen; bedeutet, daß wieder früher, wo ein solches Zeichen steht, angefangen werden soll. Meist soll aber nicht der ganze, zwischen zwei solchen Zeichen stehende, Satz durchgespielt werden; wie weit man alsdann nach der Repetition zu spielen hat, wird folgendermaßen angezeigt:

‖ *Fine* (Ende). Von diesem Zeichen muß alsdann wieder bis zum zweiten *dal segno* gesprungen und dort weiter gespielt werden.

sin al Fine oder *sin al* 𝄐, bis zum Schluß.

da capo (D. C.), von vorn, vom Anfang.

da capo al Fine, von Anfang bis dahin, wo *Fine* (Ende) steht.

attacca, gleich weiter.

segue, es folgt — *segue Allegro*.

prima volta, *secunda volta*, das erstemal, das zweitemal.

Tempobezeichnung und Vortragsart derselben.

Zeitmaaß.	Vortrag.
Largo, am langsamsten	feierlicher, düsterer Ausdruck.
Adagio, langsam	sanft.
Lento, sehr langsam, fast wie *Adagio* . .	matt, klagend.
Andante, die Mitte zwischen *Adagio* u. *Allegro*	zärtlich, sanft, rührend.
Grave, langsamer als *Andante*	schwer, ernst und mit Würde.
Maestoso, mehr langsam als geschwind . .	kräftig, majestätisch, erhaben.
Tempo giusto, fast wie *Moderato* . . .	leicht, gemessen.
Moderato, mäßig	mit Nachdruck.
Comodo, gemächlich	bequem, leicht.
Vivace, lebhaft, rasch	munter.
Allegro, rasch, hurtig	kräftig, bestimmt.
Presto, sehr geschwind	flüchtig.

Zwischengrade derselben.

Prestissimo, schneller als *Presto*	der höchste Grad von Bewegung.
Vivacissimo, lebhafter wie *Vivace* . . .	sehr flüchtig.
Allegretto, weniger rasch und	weniger kräftig als *Allegro*.
Andantino, ein wenig lebhafter und . . .	weniger zärtlich als *Andante*.
Larghetto, weniger langsam und auch . .	weniger klagend als *Largo*.

Der Charakter oder die Vortragsart wird durch folgende Beiwörter noch näher bestimmt; als:

assai, *molto* (*di molto*), sehr; z. B. *Allegro assai*, *Molto Adagio*.
moderato, mäßig, — *Allegro moderato*.
vivo, lebhaft, — *Allegro vivo*.
poco, *un poco*, wenig, ein wenig, — *Poco Allegro*.
poco a poco, nach und nach, — *poco a poco crescendo*, nach und nach stärker, oder *poco a poco decrescendo* oder *stringendo*, nach und nach schwächer oder schneller werdend.

non tanto,
non troppo, } nicht zu sehr, — *Allegro non tanto.*
non molto,

meno, weniger, — *meno Allegro.*

con moto, mit Bewegung, d. h. lebhafter, als das Hauptwort ohne diesen Zusatz verlangt; — *Andante con moto.*

Poco stretto, etwas schneller, wird mitten im Satz gebraucht, wo das Tempo schneller werden soll.

quasi, beinahe, gleichsam, fast, — *Andante quasi Allegretto.*

l'istesso Tempo, dasselbe Tempo; wird gebraucht, wenn bei Veränderung der Taktart oder des Tempo's das vorige Tempo doch beibehalten werden soll; z. B. wenn das Stück im 4 Vierteltakt beginnt und in der Mitte 2 Vierteltakt eintritt, oder auch umgekehrt der 2 Viertel in 4 Viertel übergeht, wobei die obige Bezeichnung steht, so bedeutet es, daß die Viertel immer gleich geschwind gespielt werden sollen. Oder der Haupttakt wäre $^{2}/_{4}$ Takt und verwandelte sich im Lauf des Stücks in $^{6}/_{8}$, so bleibt sich die Bewegung gleich, nur daß alsdann statt 2 Achtel auf 1 Viertel jetzt 3 Achtel gespielt werden; auch hier gilt das umgekehrte Verhältniß.

Einige dieser Beiwörter werden auch ohne Hauptwort über ein Stück geschrieben, wie: *moderato, vivo* u. s. w.

a Tempo, wieder im Haupttempo, nachdem dasselbe früher verlassen.

ad libitum (a piacere), nach Belieben, willkührlich spielen.

stringendo, im Tempo zunehmend, schneller werden.

rallentando, langsamer im Zeitmaaß werdend.

calando, decrescendo (decresc.), diminuendo (dimin.), abnehmend, hinschwindend.

morendo, hinsterbend, sehr abnehmend im Ton.

Um den Charakter oder die Art des Ausdrucks besonders anzudeuten, bedient man sich folgender Kunstausdrücke:

affetuoso, con affetto, mit mehr Affekt, als das Hauptwort allein bestimmt, leidenschaftlich, *Allegro affettuoso.*

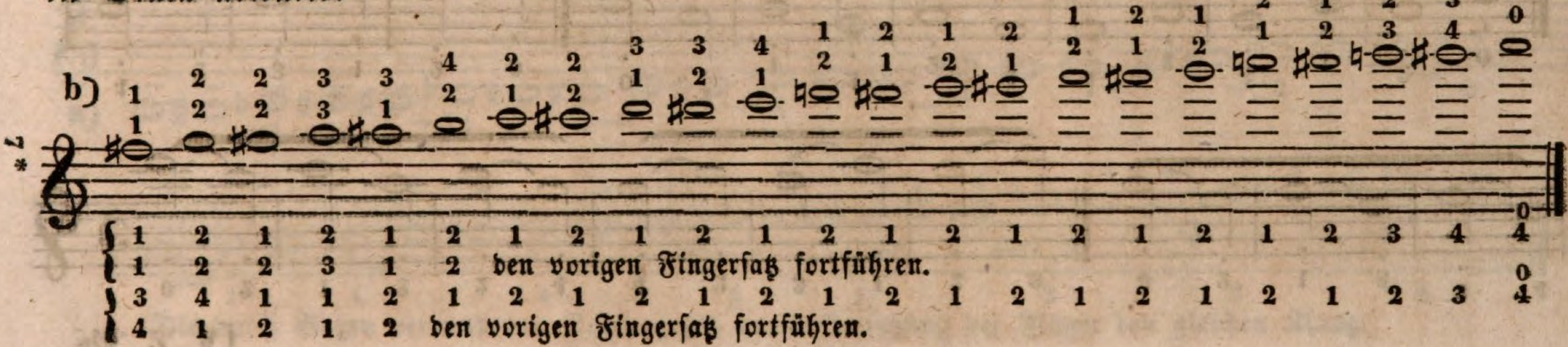
con agitato, ungestüm, — *Allegro agitato*,
con allegrezza, munter, leicht.
amabile, *amoroso*, auch *con tenerezza*, lieblich, zärtlich, weich.
animoso, auch *risoluto*, frisch, herzhaft, kräftig.
con anima, mit Seele und Leidenschaft.
arioso, melodisch, singend.
brillant (*con brio*.), sehr frisch, feurig, hervorstechend, glänzend.
cantabile, singend, sehr angenehm.
dolce, *dolcemente*, angenehm, sanft, lieblich.
doloroso, wehmüthig, schmerzhaft.
espressivo, *con espressione*, ausdrucksvoll.
fuocoso, *con fuoco* (*con spirito*), mit Feuer, sehr lebhaft.
furioso, heftig, wild.
giocoso (*scherzando*, *scherzo*), scherzhaft, tändelnd.
grazioso, angenehm, gefällig.
innocente (*pastorale*), naiv, unschuldig, idillisch.
lagrimoso (*lamentoso*), klagend, wehmüthig.
le- oder *ligato*, geschliffen, gebunden.
legiere (*negligente*), leicht, flüchtig, ohne Anstrengung im Vortrag.
lugubre, traurig, düster, — *Marcia lugubre*, Trauermarsch.
marcato, markirt, stark accentuirt, nachdrücklich, hervorgehoben.
mesto, betrübt, schwermüthig (langsame Tempobezeichnung).
patetico (*pomposo*), pathetisch, feierlich, prächtig, groß, erhaben.
pietoso, weichherzig, fromm.
ritenuto, zurückhaltend, aufgehalten.
siciliano (wie *pastorale*), auch ein sizilianischer Schäfertanz.
staccato, kurz abgestoßen.
tenuto (*ten.*), ausgehalten, getragen.
volti subito (*V. S.*), wende schnell um, schnell umwenden.

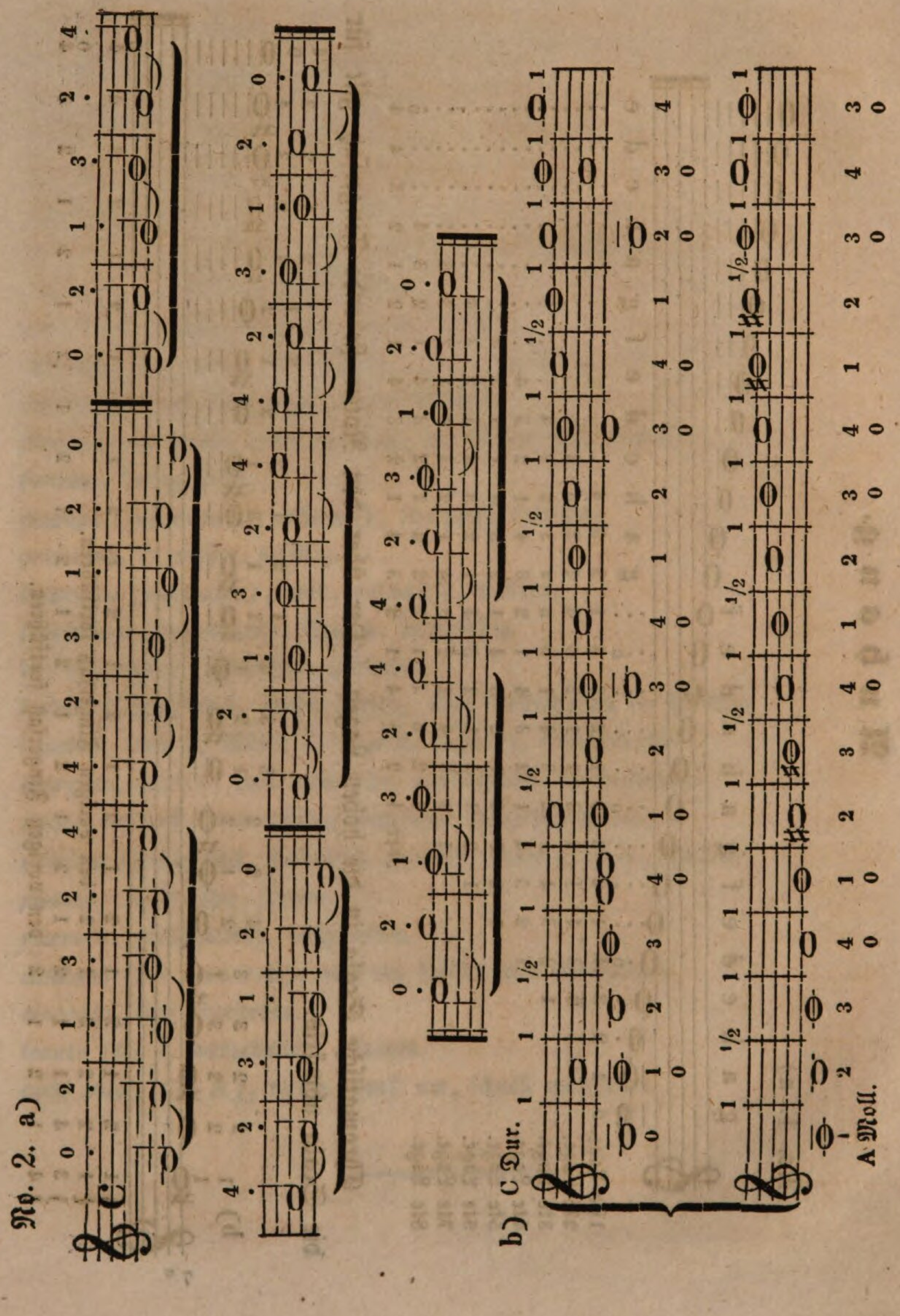
Anhang.

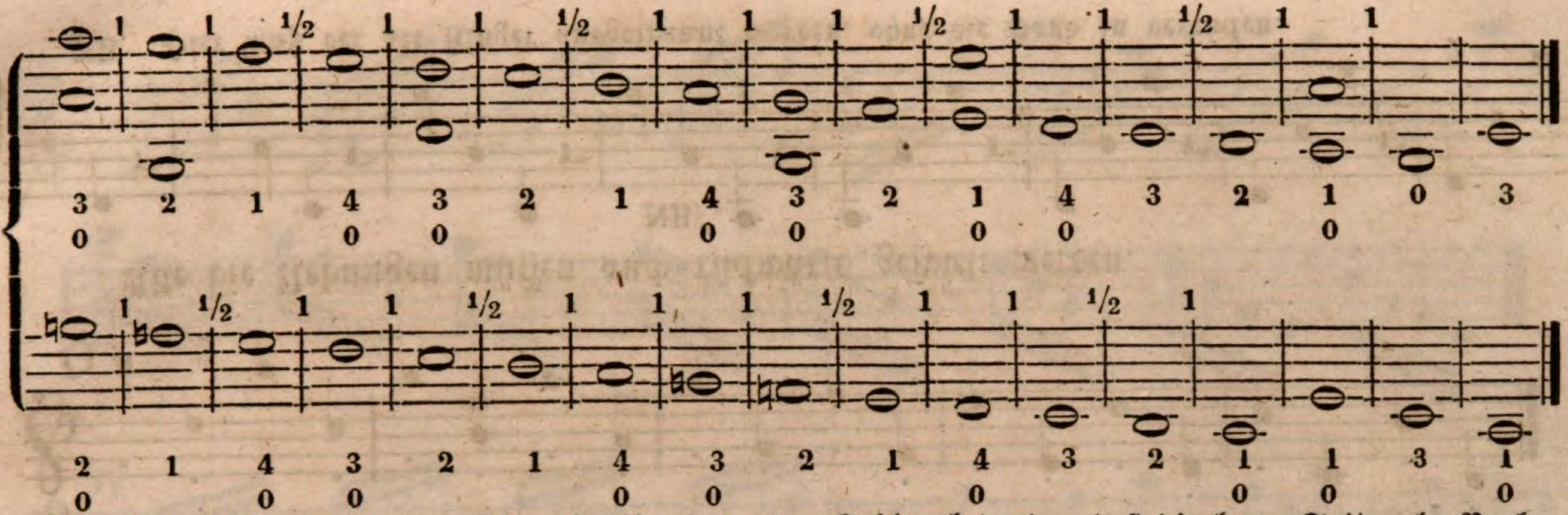
No. 1. a)

Chromatische Scala in die hohen Lagen. Der über den Noten stehende Fingersatz gilt für die Scala abwärts.

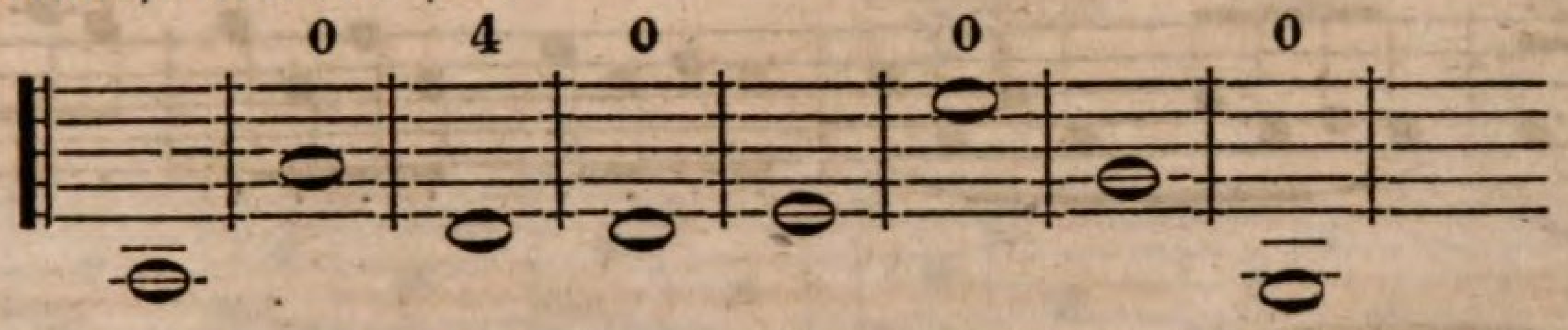
b)



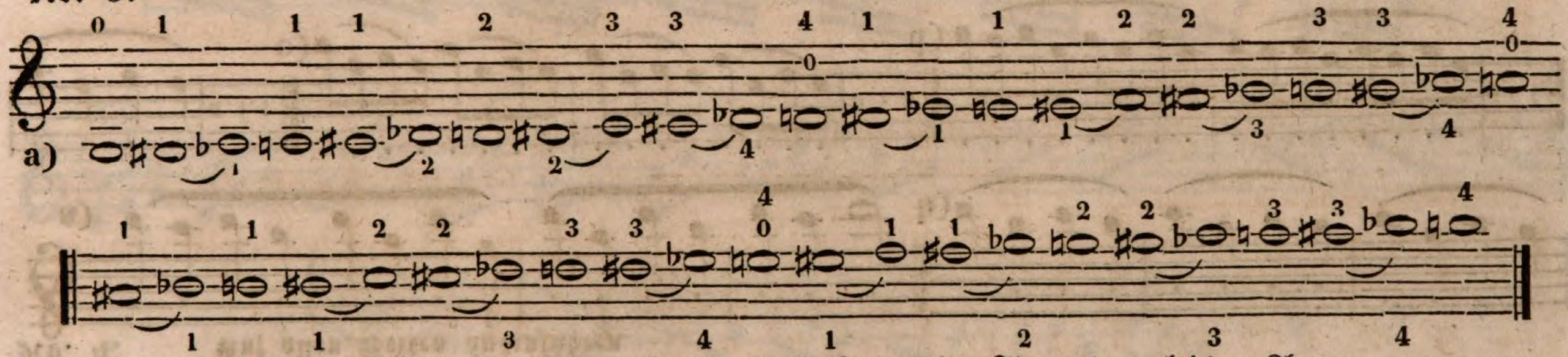

Nr. 2. a)
b) C Dur.
A Moll.



NB. Die Nullen unter den Fingersatz bezeichnenden Zahlen bedeuten, daß die leere Saite als Probe der Reinheit gebraucht werden soll.



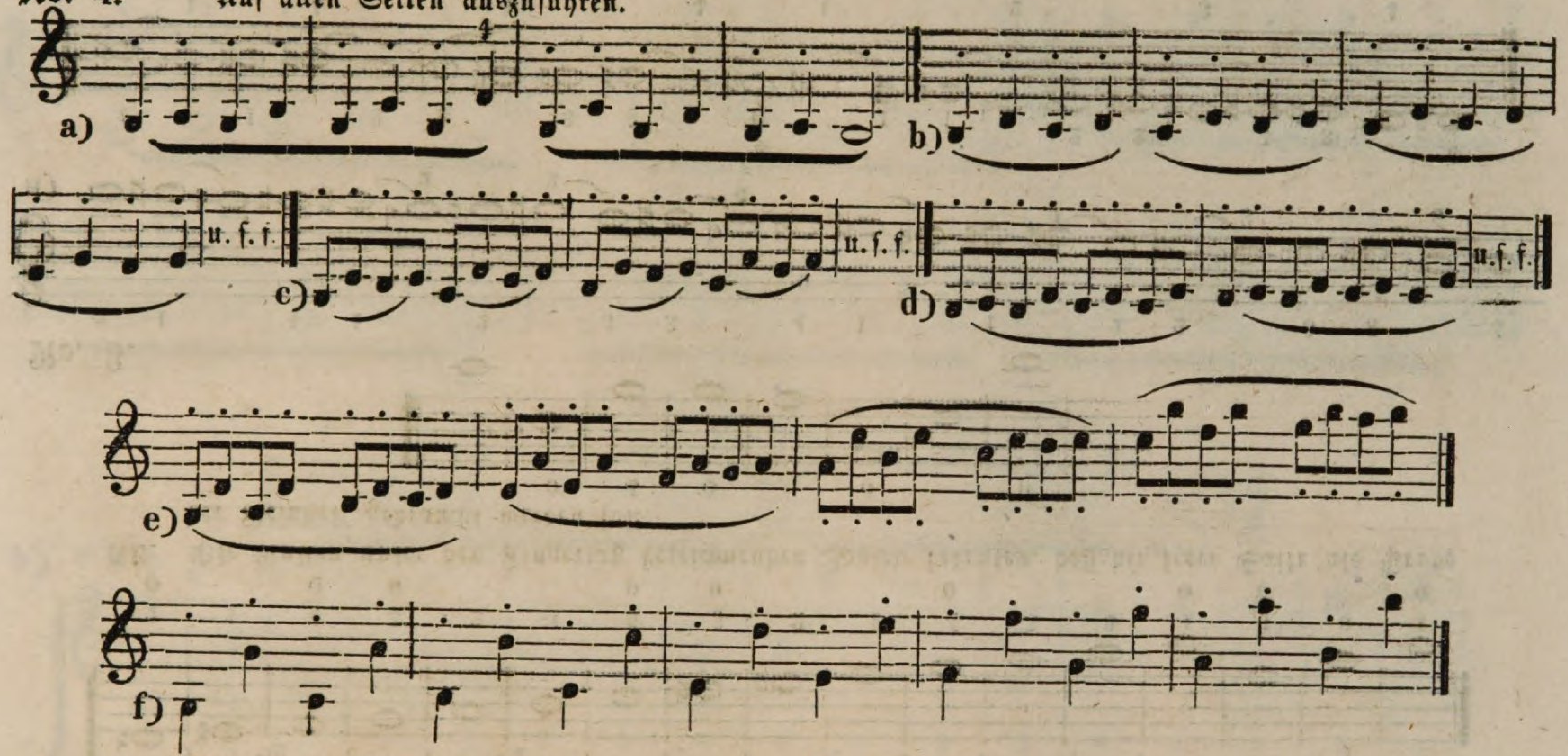
No. 3.



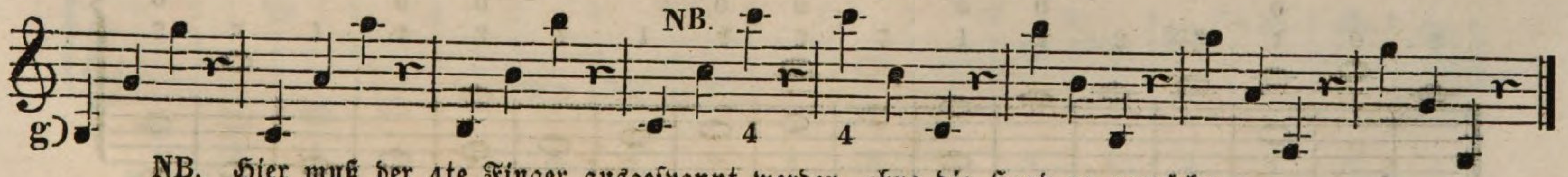
Die durch Bogen verbundenen Noten geben durch Versetzung der Finger den gleichen Klang.

Beispiele zu Fingerübungen.

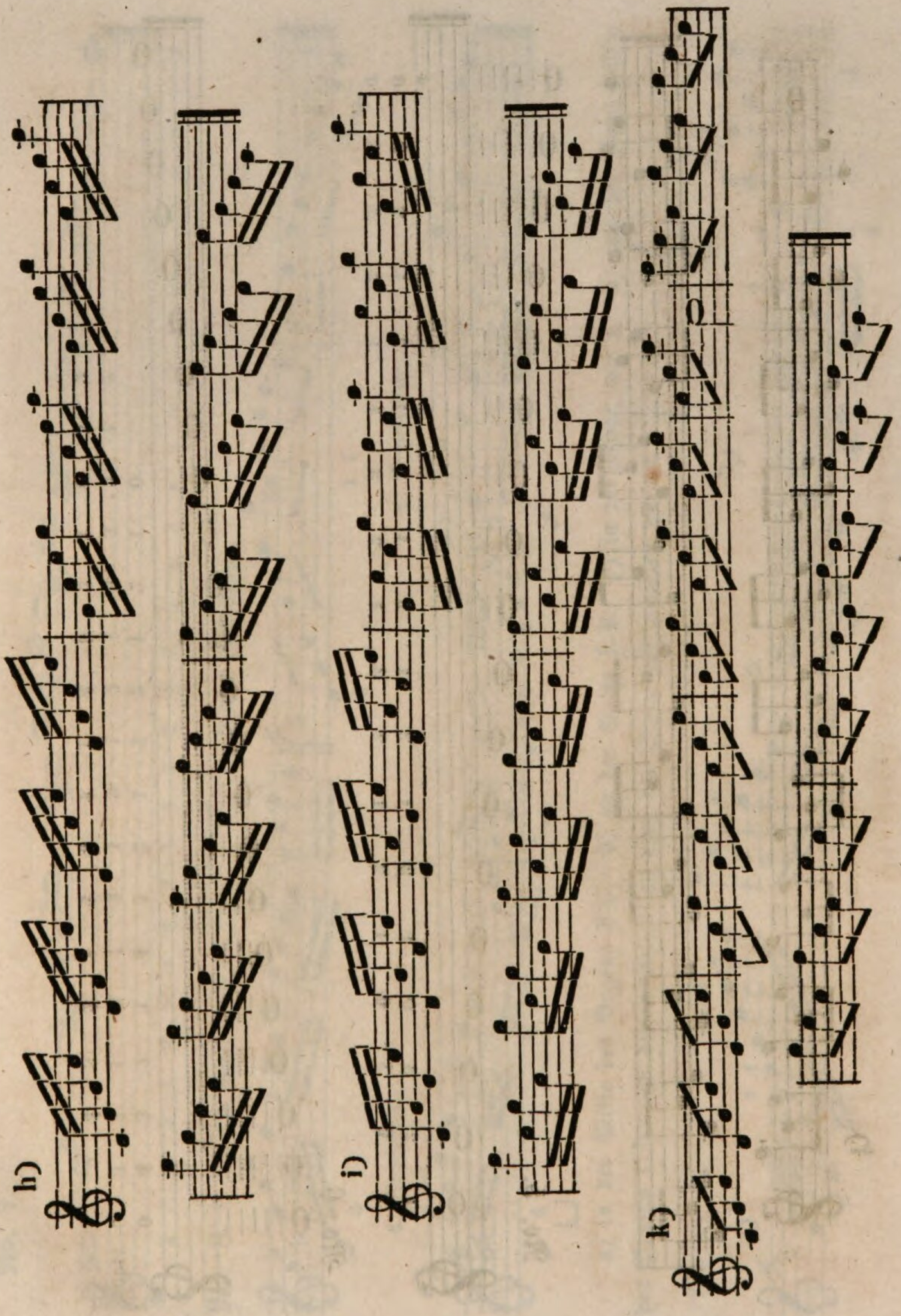
No. 4. Auf allen Seiten auszuführen.

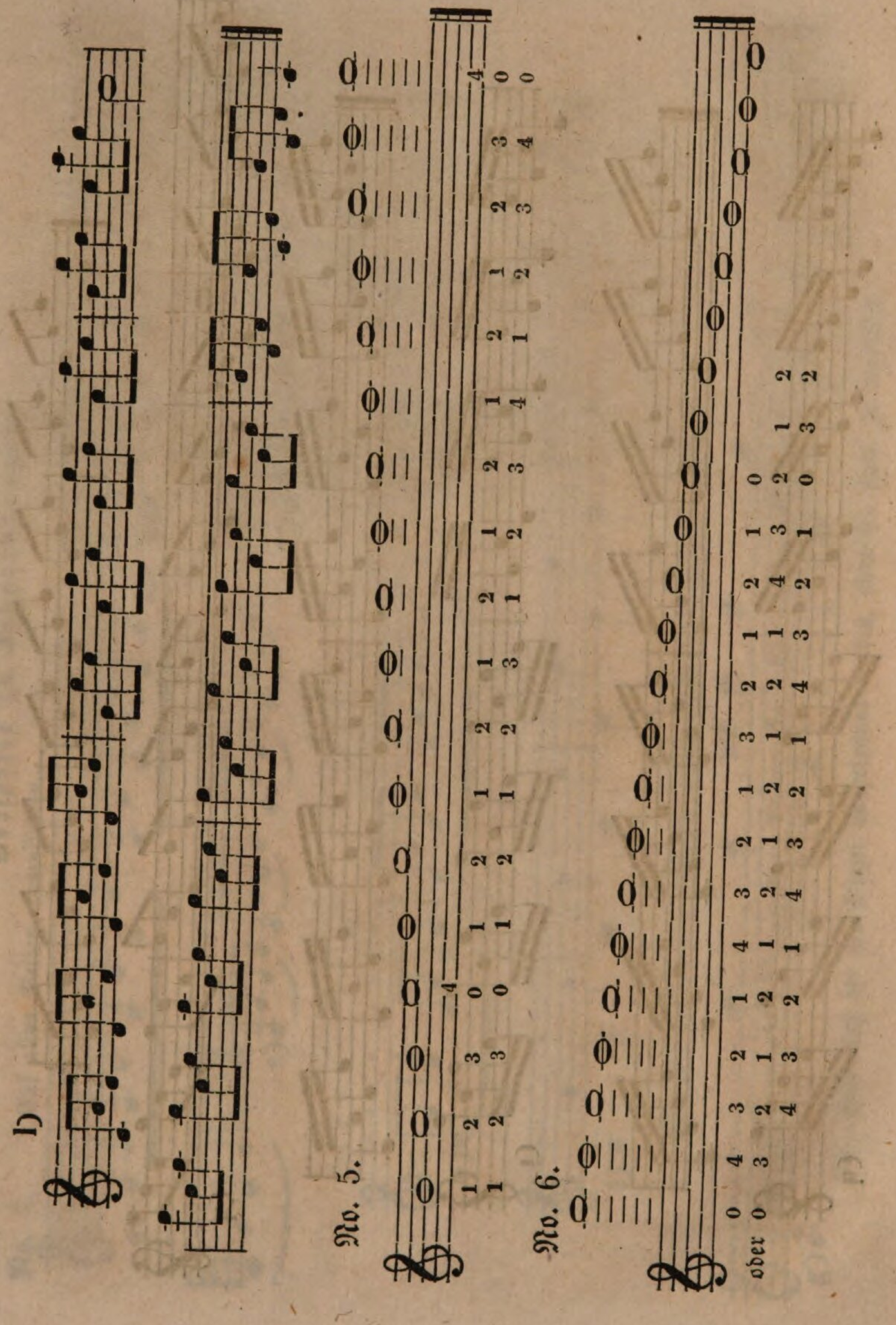


Alle die Uebungen müssen auch rückwärts gespielt werden.

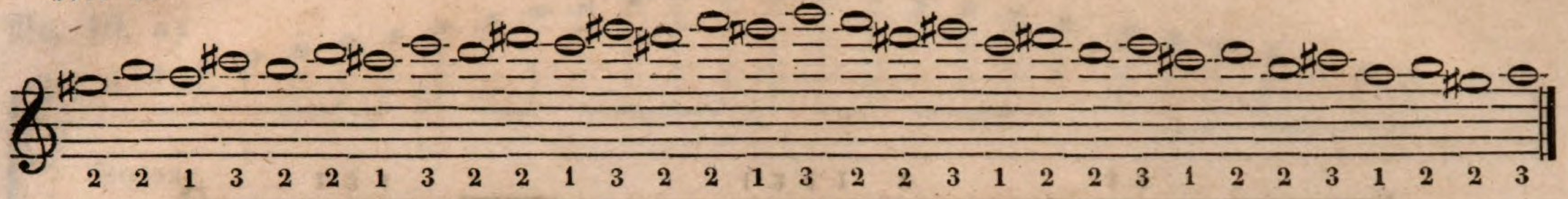


NB. Hier muß der 4te Finger ausgespannt werden, ohne die Hand zu verrücken.

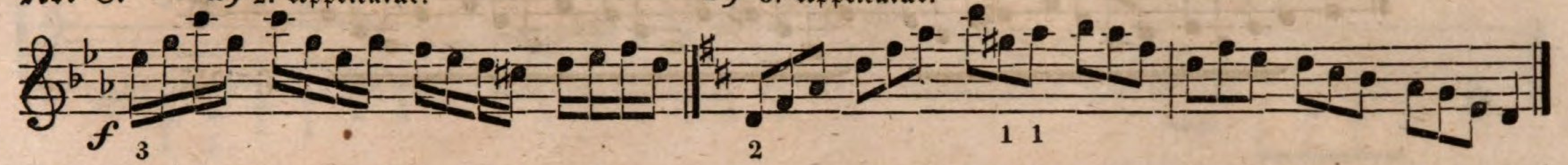

h)
i)
k)


b
No. 5.
No. 6.
oder

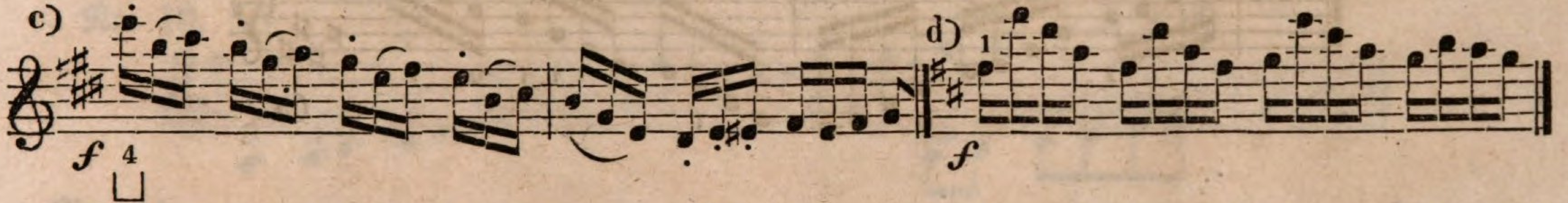
No. 7.



No. 8. I. a) 2. Applikatur. b) 3. Applikatur.

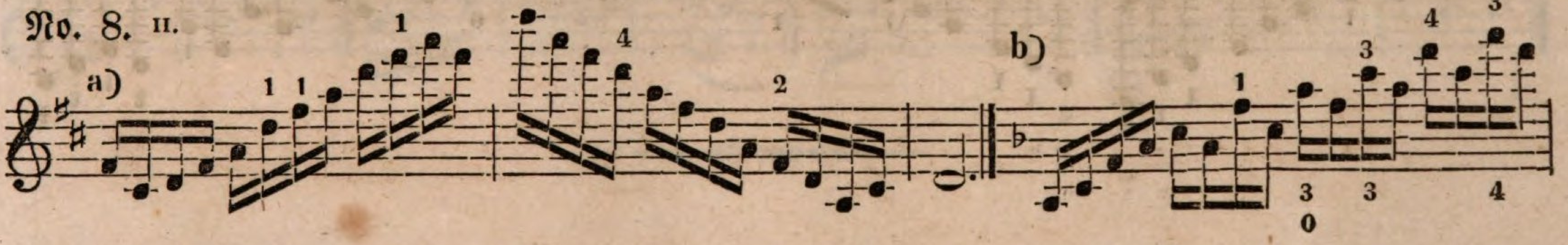


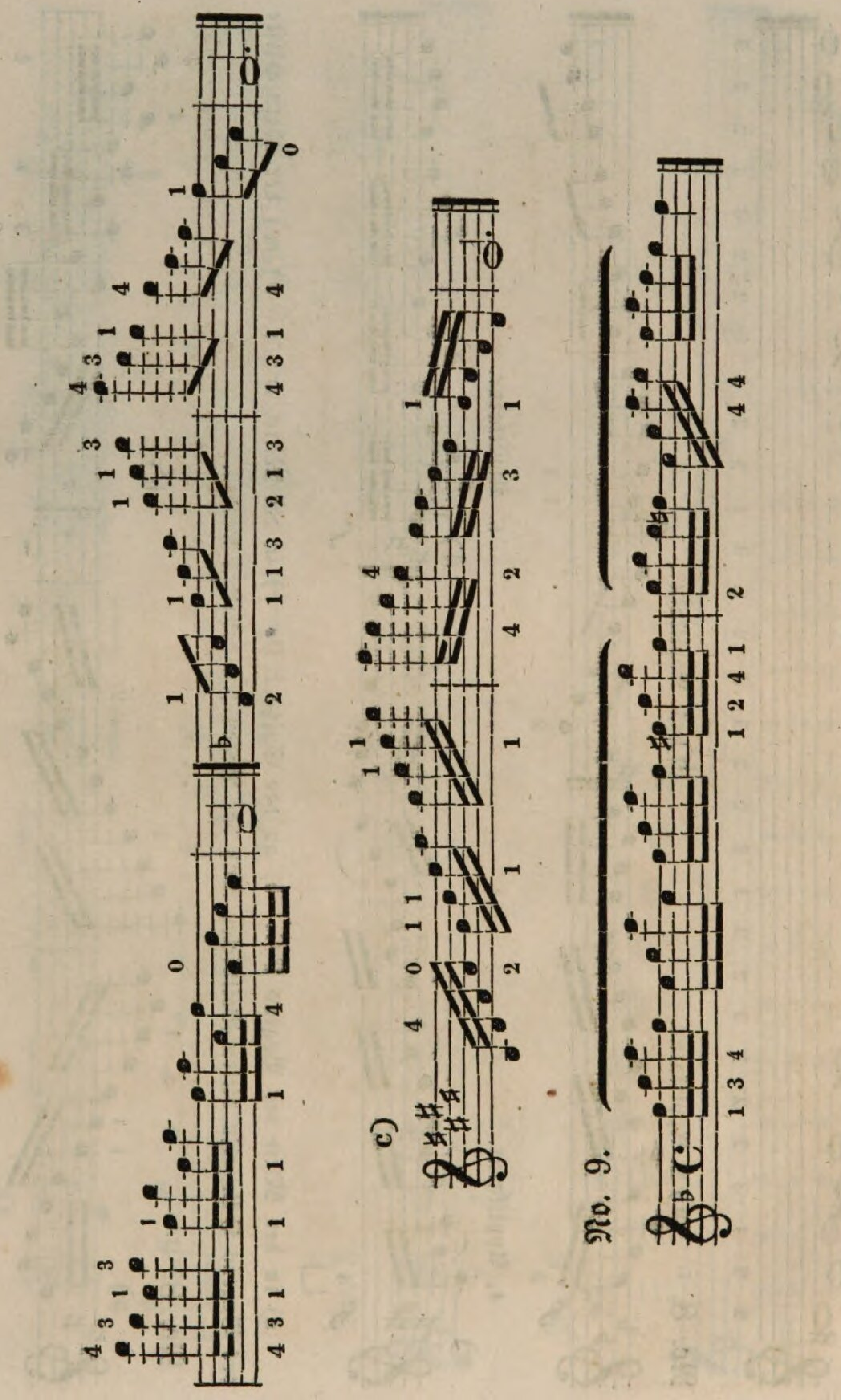
c) 4. Applikatur. d) 5. Applikatur.



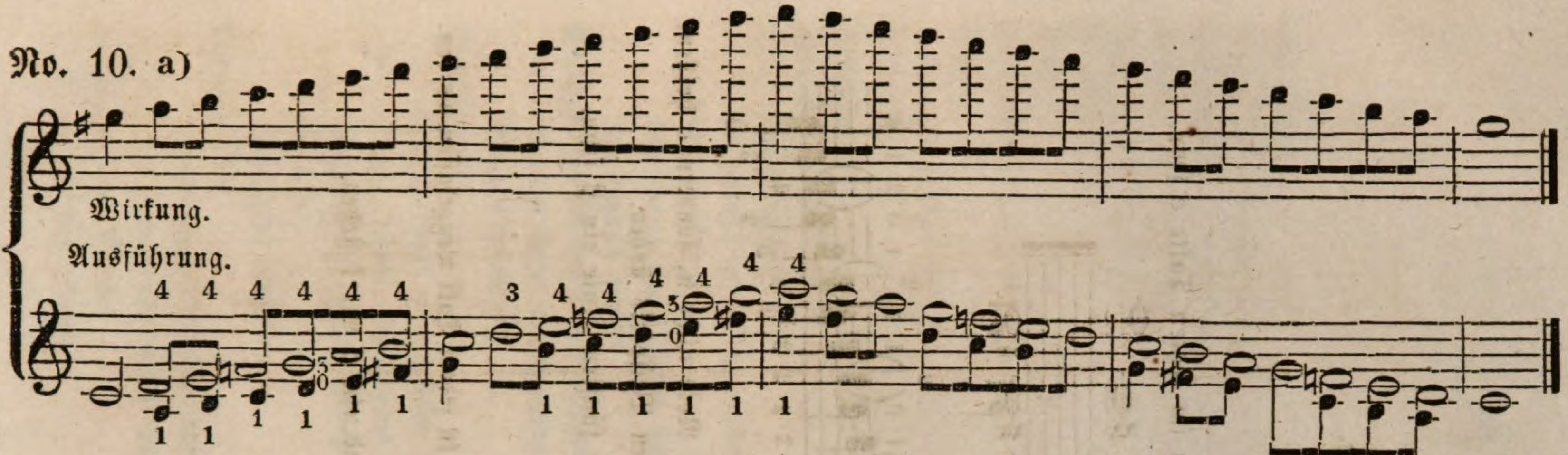
a) in der Mitte des Bogens F G. b) an der Spitze E B. c) in der Mitte, wie a. d) mit der obern Hälfte des Bogens C B. Zu diesen Beispielen muß der Bogen fest gehalten werden.

No. 8. II. a) b)



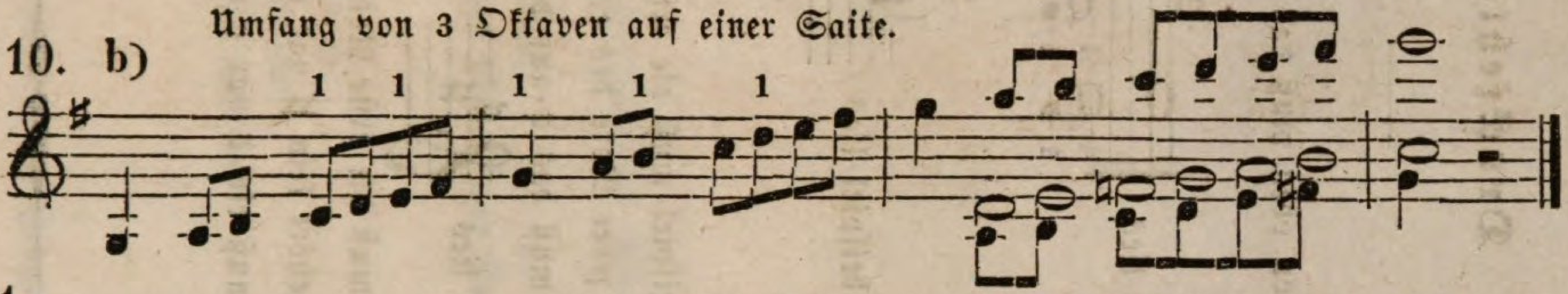

c)
No. 9.

No. 10. a)

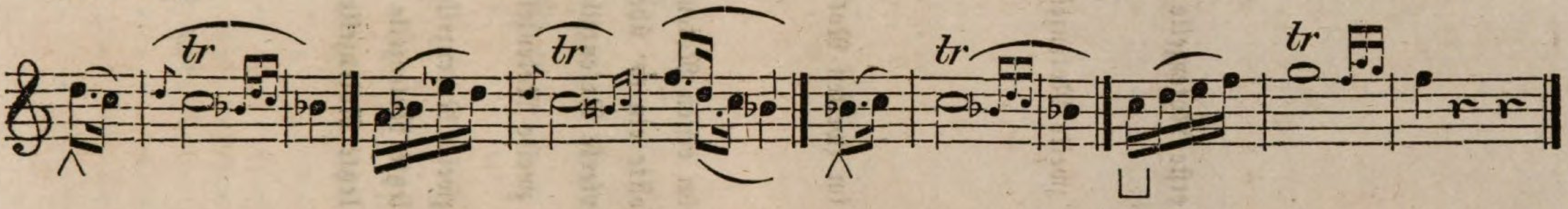


No. 10. b)

Umfang von 3 Oktaven auf einer Saite.

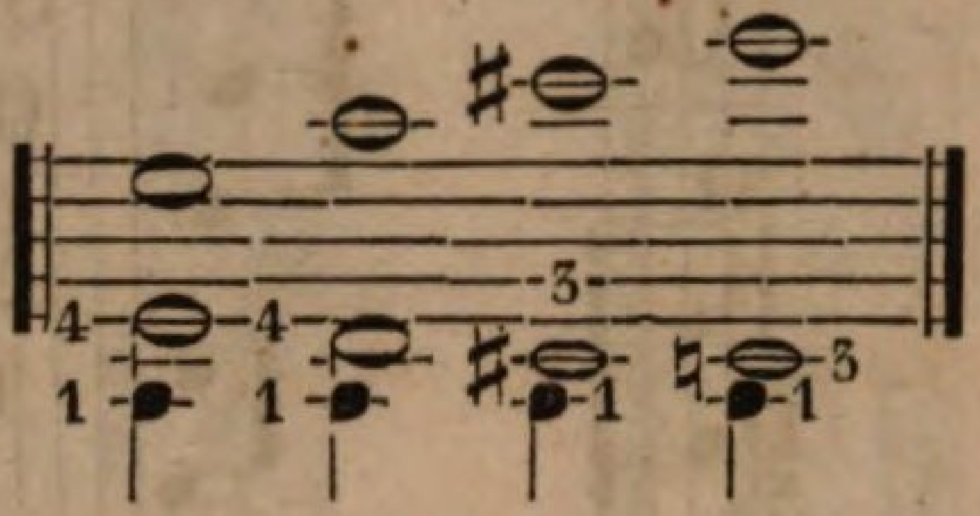


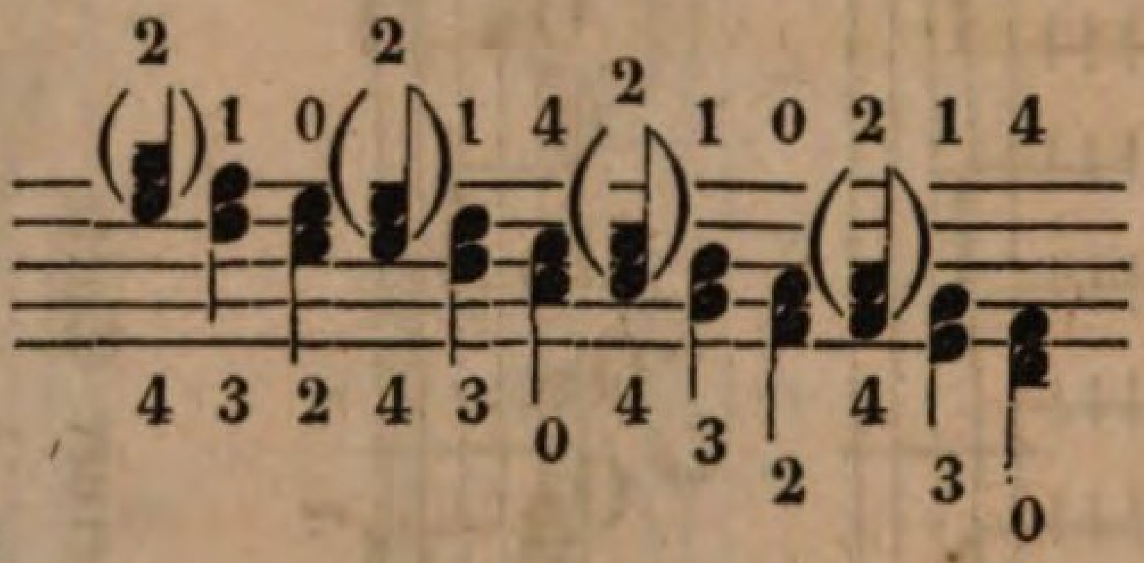
No. 11.



Druckfehler.

Seite 32, erste Notenzeile von oben muß das h im letzten Takte c seyn.

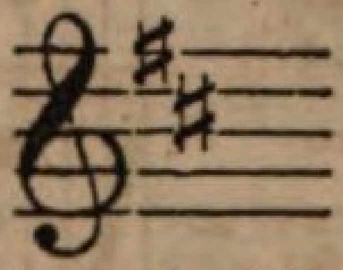
" 40, zweite Notenzeile lies 

" 43, im zweiten Notenbeispiel lies 

" 49, im ersten Notenbeispiel muß die erste Note nicht h, sondern c heißen.

" 50 sollte ein *tr* über jeder Note des ersten Beispiels stehen.

" 53, vierte Notenzeile muß das ♮ auf der fünften Linie ein ♯ seyn.

" 66, zweite Notenzeile lies 

" 70, zweite Notenzeile muß die erste Note in jedem Takt weggelassen werden.

" 80, letzte Notenzeile gehört kein ♯ vor e

" 80, letzte Notenzeile muß ein ♮ vor c und ein ♯ vor f stehen.

Inhalt.

	Seite
Einleitung	1
Erklärung der Bestandtheile der Violine	3
Erklärung der Bestandtheile des Bogens	6
Haltung der Violine	6
Haltung des Bogens	9
Bogenführung	10
Noten	13
Eintheilung der Noten	14
Pausen	15
Zusammengesetzte Pausen	16
Taktarten	16
Tonarten	17
Fingerübungen	18
Fingeraufsatz	19
Anleitung zur Fingerübung	20
Scalenübung	21
Anleitung zur Uebung der chromatischen Scalen	22
Fortsetzung davon	23
Gleichzeitige Bogen- und Fingerübung	23
Gleichmäßige Eintheilung der Noten und Pausen	24
Bogeneintheilung	24
Stricharten	25
Kurze, stark abgestoßene Striche	25
Kurze, leicht abgestoßene Striche	25
Martellirte (abgestoßene) Stricharten	26
Staccato	26
Getragene Töne	27
Applikaturen	29
Ausspannen (Uebergreifen) des vierten Fingers, und Zurücksetzen des ersten Fingers	31
Versetzung der Finger	32
Halbe Applikatur	32

Seite
Rückung des zweiten oder ersten Fingers in die Applikaturen auf- oder abwärts . . . . 32—33
Uebung des Reintreffens der Töne 33
Benützung der halben Töne zum Applikaturwechsel . . . 34
Benützung desselben Fingersatzes bei gleichen Notenfiguren . . 34
Entfernt liegende Töne gebunden auszuführen 35
Gesangstellen einen eigenthümlichen Ausdruck zu geben . . . 35
Applikaturenwechsel mit Benützung nicht hörbarer Zwischennoten . 36
Spielart auf einer Saite 36
Benützung des vierten Fingers zur Erleichterung einer Passage . 36
Ausspannen des vierten Fingers bei Arpeggien 37
Anleitung zum Decimengreifen 37
Weit entfernt liegende Intervalle abstoßend auszuführen . . . 38
Den Fingersatz bei chromatischen Scalen in den höheren Lagen betreffend 38
Benützung der leeren Saiten 39
Nochmalige übersichtliche Anleitung zur Uebung der bisherigen Fingerübungen 39
Flageolettöne 40
Verschiedenartiger Charakter der 4 Saiten 41
Der E Saite (Quinte) 41
Der A „ / Der D „ / Der G „ 42
Doppelgriffe 42
Anleitung zum Greifen derselben 42
Anleitung zum Streichen derselben 42
Vorübung in Doppelgriffen 42
Hülfsmittel zum Reingreifen derselben 43
Fingergebrauch bei Terzengängen in höhere Lagen 43
Reine Quinten 43
Falsche Quinten 44
Oktavengänge 44
Dreigriffe 44
Vierstimmige Griffe 45
Besondere Fingerübungen bei Verzierung des Gesanges 45
Vorschlag 45
Doppelter Vorschlag 46
Doppelschlag 46

Seite

Triller 48
Vorbereiten und Endigungen derselben 49
Angabe der verschiedenartigen Benützung des Trillers 49
Anleitung zu Trillerübungen 50
Trillerketten 50
Anleitung zu Trillerscalen 50
Doppeltriller 51
Nachschlagarten bei Doppeltrillern 52
Trillerzeichen betreffend 52
Verschiedenartige Ausführung der Triller bei Doppelgriffen . . 52
Pralltriller 53
Verschiedene Stricharten 54
Eintheilung des Bogens 54
Den Herunterstrich betreffend 54
Den Auftakt betreffend 55
Ausführung der Schlußtriller 55
Gleichstark (forte, *f*) auszuhaltende Töne 55
Gleichschwach (piano, *p*) auszuhaltende Töne 56
Anschwellende Töne 56
Abnehmende Töne 57
Anschwellend und abnehmende Töne 57
Einzelne Töne besonders hervorstechend vorzutragen . . . 58
Syncopirte Töne 59
Bebungen, durch den Bogen, die Finger und durch Bogen und Finger hervorgebracht 60
Elastische Stricharten 61
Langsamer Strich 61
Staccatostrich 62
Verschiedene Arten desselben 63
Sanft auszuführendes Staccato 64
Staccato mit breitem markigem Ton 64
Staccato mit gebundenen Notenfiguren 65
Das hüpfende Staccato 65
Etwas verlängert abgestoßene Strichart 65
Kurz abgestoßene Strichart 66
Gehämmerte, martellirte Strichart 67
Das Tremolando 67
Eine andere Art Tremolando 68

Seite

Der aufliegende Strich 68
Der Flötenstrich 69
Ponticello 69
Gemischte Stricharten 70
Abwechselnd lange und kurze Noten 75
Arpeggien 77
Verschiedene Arten davon 79
Pizzicato 80
Takt 82
Taktfest 83
Metronom 83
Tempo 83
Fortschreitende Uebungsweise 85
Ueber den Vortrag der Gesangstellen 86
Ueber den Vortrag der Passagen 87
Allgemeine Vortragsart, bezüglich auf Tempo und Takt 88
Ueber den präcisen und schönen Vortrag 89
1) Das gute musikalische Gehör 89
2) Hauptgrade der Nuancirung 90
Mechanische Fertigkeit 91
Präciser Vortrag 91
Vom schönen, ausdrucksvollen Vortrag 91
Gebräuchliche Bezeichnungen für den Bogen 93
Bezeichnungen für die Finger 94
Weitere Bezeichnungsarten 95
Tempobezeichnung und Vortragsart derselben 96
Zwischengrade davon 96
Nähere Bezeichnungen für den Charakter und die Vortragsart 96
Weitere gebräuchliche Kunstausdrücke 97
Anhang 99
Notenbeispiele . . . . 99—107

In gleichem Verlag ist erschienen:

Barnbeck, F., Theoretisch-praktische Anleitung zum Violinspiel für Dilettanten etc. etc.

Zweiter Theil enthaltend:

Die praktischen Uebungen in systematisch fortschreitender Folge:

1s Heft: Uebungen in den drei ersten Lagen fl. 2. 18 kr. oder Thlr. 1. 10 Ngr.

2s Heft: Uebungen in der vierten und fünften Lage fl. 1. 48 kr. oder Thlr. 1. —

3s Heft: Uebungen mit gemischter Applicatur oder in allen Lagen 54 kr. oder 16 Ngr.

Beethoven-Album. Ein Gedenkbuch dankbarer Liebe und Verehrung für den grossen Todten, gestiftet von einem Vereine von Künstlern und Kunstfreunden aus Frankreich, England, Italien, Deutschland, Holland, Schweden, Ungarn und Russland. Mit Beethoven's Portrait. Prachtwerk in Lexiconformat. Früherer Preis fl. 10. 30 kr. od. 6 Thlr. — jetzt fl. 5. 24 kr. od. 3 Thlr.

Schilling, G., Musikalischer Autodidakt, oder Anleitung zu vollständiger Kenntniß der musikalischen Harmonie. Ein Hand- und Lehrbuch für alle, welche Musik treiben, namentlich praktischer Musiker und Dilettanten, Cantoren, Organisten ꝛc. fl. 2. 42 kr. od. 1 Thlr. 15 Ngr.

Reiser, H., Clavierschule für Kinder, mit besonderer Rücksicht für einen leichten und langsam fortschreitenden Stufengang bearbeitet. Vierte verbesserte und vermehrte Auflage.

Erste Abtheilung fl. 1. 30 kr. od. 25 Ngr.

Zweite „ fl. 1. 45 kr. od. 1 Thlr.

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Barnbeck, Friedrich

Theoretisch-praktische Anleitung zum Violinspiel für Dilettanten, namentlich auch Schullehrer, Seminaristen und alle solche, denen es an Gelgenheit oder Mitteln zu einem gründlichen Unterrichte in der Violinspielkunst fehlt, ...
Bd.: 1

Stuttgart 1844

Mus.th. 255-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10622992-4